

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



GALERIA DE ESPELHOS

Figuras da representação em François Truffaut

José Luís Magusteiro Bértolo

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

2015

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



GALERIA DE ESPELHOS

Figuras da representação em François Truffaut

José Luís Magusteiro Bértolo

Dissertação orientada por

Professora Doutora Clara Rowland

Professor Doutor Fernando Guerreiro

Mestrado em Estudos Comparatistas

2015

Fit quoque de speculo in speculum ut tradatur imago,
quinque etiam (aut) sex ut fieri simulacra suerint.
nam quae cumque retro parte interiore latebunt,
inde tamen, quamuis torte penitusque remota,
omnia per flexos aditus educta licebit
pluribus haec speculis uideantur in aedibus esse.

Acontece também que uma imagem passe de um espelho para outro
de tal modo que costumam formar-se cinco ou até seis simulacros.
Na verdade, todas as coisas que se escondem na parte interior e recuada,
ainda que o caminho seja em ziguezague e estejam profundamente afastadas,
será possível extraí-las daí a todas por acessos sinuosos,
de forma que sejam vistas na casa, através desta multiplicidade de espelhos.

Lucrecio
De rerum natura

ÍNDICE

Resumo	v
Abstract.....	vi
Agradecimentos	vii
Introdução Imagens em fuga	1
Capítulo 1 Aparições (<i>La mariée était en noir</i> e <i>La sirène do Mississippi</i>)	9
1.1. Descoincidências e diferimentos	11
1.2. Representar, matar	22
1.3. Imagem e morte	38
Capítulo 2 Desaparições (<i>L’histoire d’Adèle H.</i> e <i>La chambre verte</i>)	55
2.1. Vida especular	57
2.2. Matéria de efígies	70
2.3. Luz e fantasma	83
Epílogo	99
Referências bibliográficas.....	101
Anexo.....	108

RESUMO

Esta dissertação consiste numa análise de quatro filmes de François Truffaut, nomeadamente *La mariée était en noir* (1968), *La sirène du Mississippi* (1969), *L'histoire d'Adèle H.* (1975) e *La chambre verte* (1978). O meu estudo centra-se nalgumas figuras pertencentes a sistemas de representação, que ocupam posições de relevo nas narrativas e na imagética destes filmes. Assim, considero o tratamento dado a fotografias, pinturas, desenhos ou esculturas no quadro maior da imagem fílmica, e atento na caracterização de certas personagens enquanto, elas mesmas, propiciadoras de uma reflexão acerca da imagem. Finalmente, procuro repensar o modo como, associando esse trabalho sobre objectos representativos a um pensamento sobre a morte, Truffaut formula uma meditação sobre o cinema enquanto arte intimamente relacionada com a noção de fantasma.

PALAVRAS-CHAVE

Efígie – Fantasma – François Truffaut – Morte – Representação

ABSTRACT

This dissertation offers a close analysis of four films directed by François Truffaut, namely, *La mariée était en noir* (1968), *La sirène du Mississippi* (1969), *L'histoire d'Adèle H.* (1975) and *La chambre verte* (1978). My reflection follows several figures pertaining to what I identify as different systems of representation, and which also occupy a relevant place in narrative and plot. I consider the specific ways in which these films deal with objects such as photographs, paintings, drawings or sculptures, taken as second degree images inside the cinematic screen. In addition, I seek to understand in what ways are certain characters portrayed as images themselves, emphasising their *filmic* entity. By tackling these subjects in parallel with a reflection on death that seems to be inherent to François Truffaut's filmmaking, I aim to rethink some of the director's works as meditations on cinema as a ghostly art.

KEYWORDS

Death – Effigy – Ghost – François Truffaut – Representation

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Clara Rowland o acompanhamento constante ao longo das várias encarnações desta dissertação, bem como o meu acolhimento enquanto bolseiro de investigação no projecto “Falso Movimento – estudos sobre escrita e cinema” (PTDC/CLE-LLI/120211/2010), do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Ao Professor Fernando Guerreiro, agradeço a generosidade insuperável e o entusiasmo com que discutiu cada momento da minha reflexão.

Esta dissertação constitui um passo importante num percurso iniciado há alguns anos, que não tive de percorrer sozinho. Em primeiro lugar, um agradecimento vai para a Professora Anabela Mendes por ter depositado em mim, desde o começo, uma singular confiança. Com o Professor Mário Jorge Torres espero continuar a partilhar a predilecção pelo melodrama, as conversas enciclopédicas e a boa amizade. Agradeço à Professora Helena Buescu pelo auxílio na fase inicial deste trabalho, determinante para a sua evolução. Com a Professora Isabel Almeida aprendi a não perder de vista a mesura, mesmo quando escolho o excesso. A Professora Ângela Fernandes ensinou-me no momento justo que, neste ofício, falar sozinho não é uma opção sensata.

Por vezes lembro-me de quando, na aula final do último ano em que leccionou, a Professora Teresa Amado me disse, com a melhor displicência, que eu devia continuar a trabalhar nestas coisas. Lamento que este meu agradecimento não chegue ao destinatário.

Aos meus amigos, agradeço os contributos, mais ou menos indirectos, para que este empreendimento chegasse a bom porto. Destaco apenas a Ana Luís, por ter lido e comentado o primeiro capítulo, e o Gabriel, pelas pilhérias e pelo latim.

Um obrigado muito especial aos meus pais e à minha irmã por sempre me terem ajudado a desobstruir o caminho para o trabalho.

É desnecessário reduzir a palavras a minha gratidão ao Amândio. Resta-me dedicar-lhe a tese e o resto.

INTRODUÇÃO

Imagens em fuga

Crédulo, porque tentas agarrar em vão a fugidia
imagem?

Ovídio
Metamorfoses

Num plano de *Interlude* (1957), de Douglas Sirk, vê-se em campo duas mulheres, um homem e um retrato (imagem 1)¹. A mulher loira, Helen Banning, é a protagonista, uma norte-americana que viajou para Munique com o intuito de trabalhar numa empresa internacional. A certa altura, ela conhece Tonio Fisher (o homem), iniciando com ele um relacionamento amoroso. Depois de uma viagem a Salzburgo durante a qual irrompe uma tempestade, obrigando-os a refugiarem-se por uma noite na casa de férias de Tonio, o casal regressa a Munique. Ele condu-la a casa dele, pedindo-lhe para esperar num pavilhão anexo ao edifício principal enquanto resolve um problema. Vemos Helen a entrar no pavilhão, e um *travelling* lateral revela uma outra mulher (a morena) sentada junto a um retrato. Elas trocam algumas palavras e Tonio chega ao pavilhão. Num discurso desconexo que denuncia instabilidade mental, a morena constata uma semelhança entre o penteado da desconhecida e o da mulher no retrato, que é ela mesma, Reni, anos antes, quando tinha a idade da outra. A cena progride e Helen Banning fica a saber que Reni – de cuja existência não tivera

¹ As imagens indicadas ao longo do texto encontram-se no anexo final.

conhecimento até então – é a esposa enlouquecida de Tonio. Indignada, ela abandona a casa.

Do ponto de vista narrativo, este é o momento – dir-se-ia que a peripécia – a partir do qual o melodrama entra na fase em que a própria viabilidade do romance (apresentado, até então, como o núcleo narrativo principal) é posta em suspenso, abrindo espaço para as expectativas do espectador face ao final, *feliz* ou *infeliz*. Na estrutura narrativa de *Interlude*, esta pode ser apenas a cena que marca a transição entre o período em que Helen Banning experiencia uma relação amorosa com um homem que crê estar disponível, e o período seguinte, em que ela tem de resolver o duplo problema de perdoar o homem que a enganou e lutar contra o desejo que ainda sente por ele². Esta simplificação da trama pode estar na origem da pouca valorização atribuída a este filme ao longo das décadas. *Interlude* é um exemplo adequado do filme que, ao estrito nível da narrativa, é formulaico e pouco desafiador. No entanto, atentar neste curto plano com mais cuidado permite complexificar os graus de entendimento do objecto e aceder a um outro filme à partida oculto. Dir-se-ia que o retrato é o ingresso para esse outro filme.

Reni enuncia, olhando para a figura pintada: “we wear our hair alike, can you see?”, e depois acrescenta, desconcertada: “oh, no, that’s how I used to wear my hair”, lembrando-se de que, no momento presente, tem o cabelo preso, e portanto muito distinto do de Helen e da mulher no retrato. Atentando nestas breves linhas de diálogo – as únicas pronunciadas a propósito da pintura – percebe-se muito claramente que Helen Banning está a ser apresentada, na verdade, como uma espécie de duplo de Reni Fischer. O espectador talvez se recorde, então, de que pudera antes ver Tonio a tocar piano para Reni, numa cena mais tarde repetida com a variação de, nessa ocasião,

² Esta é uma estrutura típica da comédia romântica, que habitualmente termina com a reunião do par. Cf., a propósito, Cavell 2003.

estar Helen no lugar da ouvinte. Quer pelo diálogo, quer pela *mise en scène*, parece tornar-se evidente que Helen é um *doppelgänger* de Reni. No entanto, e num estabelecimento de parentesco com Jane Eyre ou com a esposa sem nome de *Rebecca*, Helen aparenta ser apresentada como a protagonista indiscutível deste filme, o que torna problemático aceitar o seu lugar da “outra”.

O filme prossegue, a partir desta cena, com o drama de Helen. No entanto, o espectador que valorize o retrato de Reni, e o que ele torna *visível*, sabe, a partir de então, que *Interlude* não é inteiramente o objecto que parece, mas antes um filme que se constrói sobre diferentes níveis coincidentes numa mesma forma (a montagem final, estável, do filme). Esse espectador vai reavaliar toda a narrativa e interpretar os vários sinais que permitem desclassificar Helen Banning como protagonista da história, e, mais do que isso, reconsiderar o filme enquanto “filme de género” inserido na linha de obras como *Three Coins in the Fountain* (Jean Negulesco, 1954) – comédias românticas ligeiras, produtos de estúdio direccionados para um público pouco exigente –, que *Interlude* simula ser, desde o princípio, à superfície. Através desse exercício, depreende-se que Helen não viajou para a Europa para trabalhar, como a narrativa nos diz, mas sim para viver um sonho romântico que encontra em Tonio Fischer – um homem de temperamento artístico, charmoso, misterioso (um *ideal*) – o depositário. Percebe-se, em suma, que este “interlúdio” na vida de Helen Banning (no fim do qual ela regressará aos Estados Unidos) é apenas um sonho ingénuo (“I always dreamed that it would be just exactly like this”), e que a comédia romântica na forma da qual o filme se apresenta e constrói até certo ponto esconde, na verdade, um melodrama familiar negro. Presume-se, ainda, através da identificação entre Reni no passado e Helen no presente, que, por um lado, Tonio encetou uma relação com a americana motivada pela semelhança com a mulher que ele amou e perdeu para uma doença mental, isto é, como

substituta de um original perdido; e infere-se também, por outro lado, e no seguimento desta mesma identificação, que Helen pode vir a tornar-se, no futuro, a mulher louca, envelhecida e preterida que Reni é agora.

No plano que descrevi confluem três presenças fantasmáticas: a mulher no quadro, que não pertence à realidade física, mas que no entanto a assombra; a esposa, que é como o espectro da mulher encerrada no quadro; e Helen Banning, que funciona como reconfiguração da mulher no quadro (atente-se no penteado idêntico) e, conseqüentemente, da mulher fora do quadro (com um estatuto de *zombie*, viva apenas no retrato). Neste cenário, o que de mais próximo há do ideal, o arquétipo ao qual ambas as mulheres devem aspirar, é o retrato. O corpo mais importante do filme é um corpo que já não existe, uma figura ausente, e as presenças que o filme dá a ver são simulacros de um original perdido e irrecuperável. Esta identificação justifica o facto de Helen surgir tantas vezes reflectida em espelhos, ou de Reni Fischer ser introduzida através de um reflexo deformado. Reni é o reflexo corrupto, enlouquecido, do original perdido, e Helen um novo reflexo possível, mas em débito irremediável para com o original. Helen Banning é a protagonista da sua comédia romântica (o sonho), mas simplesmente “a outra” nesse melodrama (a realidade), e *Interlude* desenha a sua forma plurifacetada na complexa reunião desses níveis. O filme apresenta-se, assim, como um objecto profundamente reflexivo, construído sobre uma galeria de espelhos deformados que tem num retrato a sua primeira figura.

Estas palavras introdutórias, a propósito de um filme à partida estranho ao universo de Truffaut mas em muitos aspectos correlato dele, pretendem evidenciar que a interpretação de um filme pode depender de indícios oferecidos por determinadas figuras visuais nele inscritas. Na introdução a *Film Hieroglyphs*, Tom Conley afirma que a figuração da escrita no cinema é um elemento disruptivo “that cause[s] the film to

reflect – and reflect on – its own processes” (Conley 2006: xiii). Segundo a hipótese de Conley, a escrita pode consistir numa chave proveitosa para ler certos filmes porque funciona simultaneamente como elemento diegético e como figura de representação *no* sistema de representação do filme. Deste modo, ela pode integrar a encenação de um regime de fluidez que a narrativa do filme simula (o fluxo da vida, próprio do paradigma “realista” de cinema [Grilo 2010: 119-163]), mas pode também – justamente devido ao facto de pertencer a um regime de representação (o da linguagem) que resiste praticamente incólume na transição para o plano de existência do espectador – ser desvinculada da sua imediata função narrativa, e permitir um tipo de análise em que a narrativa é perspectivada em função dessa figura, e não o oposto.

O gesto analítico na origem deste trabalho pode ser considerado análogo ao de Conley no seu livro. Contudo, em vez de me propor analisar determinados filmes a partir de figuras de escrita, a minha proposta consiste em considerar os filmes a partir de figuras visuais. Esta dissertação parte da verificação geral de que no cinema de Truffaut são recorrentes imagens em segundo grau – isto é, figuras fixas inseridas no quadro móvel da imagem cinematográfica –, ancorando-se na hipótese de que essas imagens podem funcionar como importantes chaves de interpretação. Tomando em linha de conta a premente dimensão narrativa do cinema de Truffaut, este trabalho propõe perspectivar alguns filmes a partir de certas figuras que pertencem a regimes de representação, de modo a compreender um discurso reflexivo desenvolvido em associação próxima ao discurso da narrativa³.

³ Neste contexto, este estudo pode ser considerado congénere do de Martin Lefebvre, *Truffaut et ses doubles*, na medida em que ambos consistem em análises conduzidas a partir de imagens em segundo grau presentes nos filmes de Truffaut. Contudo, Lefebvre centra-se mais numa catalogação das imagens e na identificação dos jogos de “autocitations et auto-allusions” (2013: 55), ao passo que este estudo se formula como uma análise mais desenvolvida do funcionamento de apenas algumas destas figuras. Ainda a propósito da menção ao volume e à metodologia de Conley, confira-se o estudo de Amatulli & Bucarelli (2004), que parte da consideração exclusiva da escrita em toda a filmografia de Truffaut.

Invocando as coordenadas tipológicas estabelecidas por Jacques Aumont e Michel Marie, dir-se-ia que o tipo de análise aqui encetado reúne elementos das análises icónica e narratológica (Aumont & Marie 2009: 11). Na verdade, esta metodologia não tem origem numa posição crítica pré-determinada, mas é antes um produto directo da proposta de trabalho acima anunciada, que pela sua natureza motiva um olhar duplo sobre questões de *forma* e de *conteúdo* (*id.*: 25-27). Assim, não obstante o ponto de partida ser fundamentalmente o olhar sobre as imagens, o trabalho crítico a partir delas traduzir-se-á na melhor compreensão das narrativas que com (e sobre) elas se constroem.

Transversalmente, e em paralelo com a reflexão sobre o discurso operado a partir das imagens nos filmes seleccionados, será ainda tido em consideração um pensamento sobre a morte entendida como tema, mas também como um problema teórico que as imagens no dispositivo em movimento do cinema suscitam. Serão assim abordadas, ao longo da análise, questões como a fixidez e o movimento, a realidade e a representação, e ideias de materialidade (das efígies, dos corpos, do cinema).

O *corpus* em análise é composto por *La mariée était en noir* (1968), *La sirène du Mississippi* (1969), *L'histoire d'Adèle H.* (1975) e *La chambre verte* (1978). Os quatro objectos seleccionados são, porventura, os filmes de Truffaut em que as figuras de representação⁴ se manifestam mais concretamente como chaves mestras de

⁴ Por figuras de representação deve entender-se, ao longo da dissertação, “formas plásticas” (Auerbach 1984: 11) que pertençam ao domínio da representação artística. Assim, no horizonte da análise estarão sempre objectos tais como fotografias, desenhos, pinturas e esculturas (também documentos escritos, em alguns casos). Todavia, a investigação levar-me-á por vezes a considerar figuras de representação num sentido menos literal e mais operativo, destacadamente em situações de falsificação de identidades (a representação como *acting*), em planos nos quais as imagens especulares conduzem a uma reapreciação das coisas reais que os espelhos ‘re-apresentam’ (cap. 2.1.), ou ainda em cenas (o *flashback* de *La mariée*) ou personagens (as protagonistas de *La mariée* e *La sirène*) que os filmes apresentam como se se tratassem de *imagens*.

descodificação, abrindo a porta em simultâneo para um entendimento das narrativas dos filmes propriamente ditas e para um pensamento mais alargado, implícito, sobre o cinema e as suas imagens. No entanto, ao longo da tese, outros filmes de Truffaut, bem como de outros cineastas, serão invocados, sempre que permitam iluminar processos específicos em estudo.

O primeiro capítulo, em que reúno *La mariée était en noir* e *La sirène du Mississippi*, é guiado essencialmente pelo conceito de representação em sentido duplo: *acting*, por um lado, e representação artística, por outro. Ambos os filmes põem em cena situações narrativas nas quais as personagens femininas são tomadas pelos homens com que se relacionam enquanto materializações de um ideal, o que implica que elas são tomadas como outra coisa que não elas mesmas, partilhando assim o estatuto de referencialidade e substituição que a imagem figurativa, por definição, instaura. Esta tensão instala-se pela apresentação, em paralelo com os corpos vivos e animados das atrizes, de retratos destas.

No subcapítulo 1, “Descoincidências e diferimentos”, pondero sobre a forma como os filmes parecem construir-se a partir de situações anteriores ao tempo diegético, que estabelecem descoincidências (de pontos de vista) e diferimentos (temporais e ontológicos) importantes para a sua estruturação.

No subcapítulo 2, “Representar, matar”, atento nos modos como as protagonistas femininas desenvolvem jogos de faz-de-conta ao assumirem identidades alheias, de forma a porem em prática os seus intentos. Esta operação põe em movimento um processo de complexificação dos seus próprios estatutos enquanto personagens.

No subcapítulo 3, “Imagem e morte”, considero o modo como, através do trabalho operado sobre ideias de imagem e de morte, ambos os filmes desenham as suas protagonistas enquanto figuras fantasmáticas (“aparições”) e figuras da morte.

O segundo capítulo propõe uma aproximação entre *L’histoire d’Adèle H.* e *La chambre verte*. Sendo ambos arquitectados em função das monomanias dos protagonistas, estes filmes documentam processos de desagregação dessas personagens, durante os quais elas vêem sacrificada a sua psicologia em prol de um devir-imagem. O capítulo propõe uma articulação de problemas algo distinta da encetada no anterior, uma vez que, em cada uma das três partes, a investigação se centra em imagens de diferentes tipologias: o reflexo, a efígie e a visão onírica.

No subcapítulo 1, “Vida especular”, atento na utilização que Truffaut faz dos espelhos. A análise incide em especial nos modos como a identidade das personagens se desenvolve em paralelo com um trabalho sobre a imagem especular.

No subcapítulo 2, “Matéria de efígies”, a ponderação sobre a materialidade das efígies (a fotografia e o desenho, mas também o ex-voto ou a estátua de cera) presentes em *L’histoire* e em *La chambre verte* desdobra-se num pensamento, latente em Truffaut, sobre a própria instabilidade ontológica do cinema.

No subcapítulo 3, “Luz e fantasma”, considero a passagem operada, em ambos os filmes em análise, entre o domínio da matéria (das efígies e do mundo físico) e o do imaterial (do fantasma e do sonho).

CAPÍTULO 1

APARIÇÕES

(*La mariée était en noir* e *La sirène du Mississippi*)

Cette espèce de poupée pleine de vie avait pour
Raphaël tous les charmes d'une apparition.

Honoré de Balzac
La peau de chagrin

La mariée était en noir e *La sirène du Mississippi* são habitualmente incluídos na série de filmes de género que Truffaut realizou na década de 1960⁵. A ideia subjacente a essa perspetivação é a de que estes filmes se constroem essencialmente sobre a reconfiguração de *topoi* reconhecíveis, em especial do filme policial. A recepção contemporânea destes filmes, como muita da que se seguiu à sua estreia, limitou-se com frequência a concebê-los em associação a heranças cinematográficas particulares, oscilando entre a sua classificação enquanto *homage* ou *pastiche*⁶. Daí resulta que, de um modo generalizado, a crítica tome estes dois filmes como ‘meta-filmes’, ao ponto de Diana Holmes e Robert Ingram, por exemplo, concluírem que o tema principal é o próprio cinema (1998: 98). Ainda que concordando, em termos gerais, com esse entendimento, importa acrescentar que, no âmbito mais amplo da “*réflexivité*

⁵ *Tirez sur le pianiste* (1960) e *La peau douce* (1964) pertencem ao mesmo grupo.

⁶ Este dado observa-se especialmente em *La mariée*. No *Le Nouvel Observateur*, Jean-Louis Bory escrevia: “Professeur Hitchcock, élève Truffaut, bravo. L’élève a regardé les leçons du maître, il les a assimilées. Le voici maître lui aussi. Et ce m’est que justice” (Bory *apud* Baecque & Toubiana 1996: 333). Robin Wood, por seu turno, avançava na *Movie*: “In that film Truffaut can only make Hitchcock present by conscious effort, and so the presence is only superficial and curiously intermittent. Considered as a *pastiche* [...], *The Bride Wore Black* gives the impression that Truffaut understands Hitchcock very little” (Wood 1969: 16). Importante, aqui, é ressaltar que em ambos os casos *La mariée* é tido em consideração quase exclusivamente através das relações que estabelece com o universo de Hitchcock.

truffaldienne” identificada por Lefebvre (2013: 12)⁷, os traços reflexivos de *La mariée* e *La sirène* não dependem exclusivamente de um trabalho de natureza genológica sobre modelos ‘hitchcockianos’. Estes são dois dos exemplos em que Truffaut desenvolve de forma mais vincada um pensamento sobre a imagem, associando-o a duas protagonistas femininas que se podem considerar casos paradigmáticos de “aparições”.

⁷ A obra de Lefebvre é, também, particularmente eficaz na elaboração de um olhar sobre a filmografia de Truffaut voluntariamente distanciado das coordenadas psicológicas e autobiográficas sobre as quais muita crítica se vem construindo. O programa é traçado nas primeiras linhas da introdução: “Il n’est peut-être pas de meilleure façon pour décrire l’ensemble de l’œuvre de François Truffaut que de dire qu’elle s’apparente à une immense galerie des glaces” (2013: 9).

1.1. Descoincidências e diferimentos

Suddenly last winter I began to write my journal
in the third person.

Tennessee Williams
Suddenly Last Summer

Tu não escreves mal. Eu só percebo, porém, que
me desejas muito. Só respondo às tuas cartas ao
pé de ti. Molho os meus lábios nos teus e
escrevo-te beijos na pele...

António Ferro
Leviana

A acompanhar os créditos de *La mariée était en noir*, ouve-se a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn, o que, acrescido ao outro cartão de apresentação do filme – o título –, torna desde logo evidente a centralidade do tópico do casamento. Todavia, a primeira alusão a uma situação de matrimónio tem lugar apenas depois da primeira meia hora do filme, num *flashback* que coincide com o retorno de Mendelssohn na banda de som. Nessa cena, um plano aproximado sobre o relógio no topo de uma igreja é seguido de um *travelling* descendente, ao longo da torre, que se detém sobre os noivos a sair do edifício. Eles posam para um fotógrafo que tira uma primeira fotografia. À segunda fotografia, ouve-se o ruído de um tiro. O noivo cai e o *flashback* termina. Sabe-se assim que Julie Kohler, a mulher interpretada por Jeanne Moreau, é a noiva apresentada nesse *flashback*, e deduz-se que a série de homicídios a que se tem assistido é motivada pelo seu projecto de vingança pela morte do noivo. A confirmação acontecerá no momento do terceiro homicídio, quando, após fechar Rene Morane num anexo debaixo de um lance de escadas, ela revela ser “la veuve de David Kohler”. Morane propõe-se explicar

a sua versão da história, e a sua narração desencadeia um novo *flashback* respeitante ao momento do matrimónio.

Tal como o anterior, o segundo *flashback* começa com um *travelling* descendente ao longo da igreja, porém, ao passo que o primeiro movimento sobre o relógio mostrara o ponteiro dos minutos a entrar nas 10:19, neste segundo regresso ao passado há um recuo ainda mais acentuado no tempo, e o relógio indica as 10:16, o que significa que vamos ter acesso a mais três minutos e, portanto, a um acréscimo de informação. Após o *travelling* descendente, a câmara desloca-se para uma janela no último andar do prédio em frente à igreja. Há um corte para o interior do apartamento, onde numa mesa estão reunidos cinco homens, entre os quais os três já vitimados por Julie até ao momento. Sem que se possa discernir o que dizem (o som diegético é omitido), assiste-se a uma conversa entre eles. Morane pega numa arma e, à janela, aponta para o galo de pára-raios na torre sineira da igreja em frente. Coral (a segunda vítima) sugere que carreguem a arma. Por diversão, fazem-no, mas o jogo sugerido não chega a concretizar-se, e Morane pousa a arma antes de disparar sobre o galo. Pouco depois, um dos homens pega na arma e – alheio ao facto de ela ter sido carregada – mira primeiro o galo, vai descendo até ao relógio (que marca então 10:20), focando depois, em baixo, os convidados do casamento e, finalmente, a noiva. Ao aperceberem-se do que está a suceder, os restantes tentam detê-lo, mas o gatilho acaba por ser premido, e a bala atinge o noivo.

Reportando-se especificamente ao primeiro *flashback*, Dominique Fanne apelidou essa sequência de “image-mère du film” (1972: 147). No entanto, os minutos suplementares que o segundo *flashback* dá a ver revelam que esta imagem matriz é

dupla⁸. A “imagem-mãe” é, assim, cindida e descoincidente, concretizando pontos de vista distintos, e ela não só está na origem da situação narrativa, como essencialmente assombra o filme, instaurando nele uma estrutura binária.

Numa primeira abordagem, dir-se-ia que a narrativa é organizada através da missão (ou do trabalho⁹) “de uma mulher que se move imparavelmente rumo a uma vingança inevitável” (Ferreira 1990: 31). Holmes e Ingram observam que o filme termina “with the completion of a project central to the plot” (184), e os limites de *La mariée* coincidem, de facto, com o início e a conclusão de um projecto, mas esse projecto é, por sua vez, motivado por um acontecimento dado fora do primeiro eixo temporal do filme. Em vez de se afirmar que o filme se estrutura essencialmente através de um desígnio que vai sendo paulatinamente cumprido, pode pensar-se como este se constrói, desde a situação narrativa de base, sobre elementos discordantes: o passado e o presente, o ponto de vista da noiva e o dos assassinos, o simbólico e o real.

Ainda assim, *La Mariée* joga com a ideia de simplicidade construtiva, bem como com o seu próprio carácter essencialista. Le Berre descreve o filme como “un conte de fées policier” (1993: 27). A denominação não é original, e retoma palavras de Truffaut, que reconhecia a um tempo a influência do romance policial e a dos contos de fadas no filme¹⁰. A aproximação aos contos tradicionais pode ajudar a compreender tanto a

⁸ “[L]a scène originelle (le mariage) a, si l’on peut dire, deux facettes, deux versants. C’est une image double: d’une part la sortie de l’église, d’autre part l’immeuble des tueurs, en face” (Collet 1977: 136).

⁹ “Ce n’est pas une mission. C’est un travail, que je dois terminer”, diz Julie no confessionário, após a morte do terceiro homem. Lembrando a subtil mas importante presença de Jean Cocteau no cinema de Truffaut, dir-se-ia que aqui pode residir uma referência à sua conceptualização do cinema como o trabalho (temporal) da morte, de que *La mariée* parece um produto análogo na estruturação e na temática. Numa crítica ao filme seguinte de Truffaut, *Baisers volés*, Jean-Louis Comolli escreveria também: “dans l’un et l’autre film, le souvenir guide une recherche qui se réalise pan par pan, mémoire en marche démasquant séquence après séquence la raison qui la meut: nulle autre, ici comme là, qu’un certain travail de la mort” (Comolli 1968: 57, *itálicos meus*).

¹⁰ “Je vois ces livres-là – les romans d’Irish, de Goodis, que j’aime beaucoup également – comme des contes de fées pour adultes. Et je les adapte dans la même esprit que Cocteau tournant *La belle et la bête*, enfin en jouant un jeu moins ouvertement féérique” (Truffaut 1968: 11). E desenvolvendo a relação com os contos de fadas: “[u]n conte de fées pour grandes personnes [...] nous font revenir [...] au principe

aparente simplicidade estrutural apontada por uma parte da crítica (Holmes & Ingram), quanto um certo esvaziamento psicológico de que se ocupou igualmente outra parte dela. Jean Collet nota que “[l]a psychologie doit le céder au merveilleux” (1977: 124), e nomeadamente a uma ideia de maravilhoso em que a concepção da personagem não se prende com a complexificação psicológica mas sim, pelo contrário, com a sua redução a um sentido unívoco. É por isto que Truffaut pôde afirmar que “[d]ans *La Mariée* elle n’est pas vraiment un personnage mais plutôt une déesse, un symbole” (Truffaut 1985: 97). Recordando que o cineasta diz ainda que “[a]près avoir vu le film on devinera de quelle déesse il s’agit et de quel symbole” (*id. ibid.*), seremos forçados a deter-nos na figuração de Julie, a certa altura, como Diana, lembrando porém que a deusa que Julie representa será tanto Diana, a virgem caçadora, quanto Némesis, divindade da vingança. É importante reter, neste ponto, que Julie não se desenha com os mesmos contornos complexificadores de uma personagem realista, pertencendo antes ao domínio dos arquétipos. Um dos efeitos fundamentais do filme – como sucederá também em *La sirène* – consiste na fusão deste domínio mítico com um mundo ficcional aparentemente realista (cf. nota 41, p. 42).

À maneira de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), e contrariamente ao que se verifica no romance de que parte o filme, o segundo *flashback* resolve imediatamente o enigma¹¹. A propósito da divisão entre a primeira parte e a segunda, alguma crítica defende que a alteração mais relevante se prende com uma transformação do “porquê” em “como” (Berre 2014: 92), isto é, uma vez que já não possa perguntar *porque* Julie

d’énumération qui rend fascinante la lecture des contes de fées: Boucle d’or et les Trois Durs, les Trois Petits Cochons, et le Grand Méchant Loup, Blanche-Neige et les Sept Nains... Les cinq hommes de *La Mariée* représentaient cinq comportements en face des femmes” (Truffaut *apud* Merrick 1989: 96-7).

¹¹ No romance de Woolrich, *The Bride Wore Black*, o mistério é resolvido apenas perto do final. Para uma análise das relações entre o romance e o filme de Truffaut, deve consultar-se a secção “Du roman au film”, em Berre 2014: 89-92.

mata, o espectador passa a estar na expectativa face ao modo *como* irá ela aniquilar as próximas vítimas. Porém, interessa-me mais que, não obstante o modo como a intriga policial é modelada, Julie persiga a sua empresa sem, em algum momento, se humanizar¹², ou seja, sem que se possa responder à pergunta – quem é esta mulher? –, pois ela nem é, como sugeri, apresentada como *mulher*. Se a certa altura Truffaut rejeitou o filme por entendê-lo como uma apologia da vingança¹³, parece-me antes que ele se constrói de tal modo num registo não psicológico, simbólico, que uma análise que destaque o problema ético de Julie continuar a matar mesmo depois de saber que o homicídio do marido foi um incidente passa ao largo do que de mais interessante o filme oferece. Tal como Truffaut tinha reiterado, Julie não deve ser tomada como uma personagem, mas como uma deusa. O seu desígnio não é produto da sua vontade, mas é parte integrante do que ela é: Némesis não pode senão ser a deusa da vingança, e Julie, entre Diana e Némesis, não pode deixar de caçar e vingar¹⁴.

A essência supra-humana que provém destes processos de despersonalização e simbolização¹⁵ coexiste em Julie Kohler com uma condição especial de personagem –

¹² “Enfant ou Némesis, elle ne sera jamais une femme” (Berre 1993: 147). Na reflexão de Berre, a aproximação à figura da criança tem que ver com o *flashback* da infância e a virgindade implícita de Kohler, sobre a qual Truffaut escreveu numa carta dirigida a Hitchcock: “As I see it, Julie [Kohler] is a virgin [...] But this information is not spelled out in the picture and will have to remain a secret between you and me! (Truffaut 1990: 311). Contudo, uma referência subsistiria no filme, no momento em que, a propósito de Julie posar para o pintor como Diana, um amigo diz: “Diane chasserresse. Elle est vierge, alors!” A virgindade de Julie Kohler é importante também porque torna evidente que o casamento *de facto* nunca existiu porque não foi consumado, o que repercute na própria condição de Julie como uma personagem de difícil situação ontológica (uma viúva que nunca foi efectivamente casada).

¹³ “Le seul [film] que je regrette d’avoir fait, c’est *La mariée était en noir*. [...] Le thème manque d’intérêt: l’apologie de la vengeance idéaliste, cela me choque, en réalité. Lorsque j’ai vu *Le vieux fusil*, j’ai éprouvé une gêne, en moi, j’avais fait la même chose! Ou ne doit pas se venger, la vengeance n’est pas noble” (Truffaut 1985: 100).

¹⁴ Sobre esta redução icónica das figuras míticas, nota Pierre Klossowski: “Diane paraît ignorer tout autre monde que celui de l’espace mythique absolu où se poursuit sa chasse: traquer, capturer, tuer, se baigner” (Klossowski 1972: 69). Mais tarde, Julie Kohler posará como Diana para um pintor encarregado de ilustrar precisamente o livro de Klossowski.

¹⁵ Mais à frente, a propósito da personagem interpretada por Jeanne Moreau em *Jules et Jim* – uma estátua que ganha vida –, poderá falar-se de prosopopeia em termos próximos.

uma ‘supra-personagem’ – que, como veremos, toma para si as rédeas da construção do filme, multiplicando os níveis da representação.

* * *

No genérico de abertura de *La sirène du Mississippi*, vê-se a página de anúncios de um jornal. A acompanhar os créditos, ouve-se vozes que ditam, na primeira pessoa, anúncios sentimentais. Dir-se-ia que, em *La sirène*, a primeira imagem é também a “image-mère” do filme: o jornal, e especificamente a página de classificados, é a figura na base da situação narrativa. *La sirène* acompanha um casal que trava conhecimento através de um anúncio no jornal e enceta uma relação epistolar que culmina no encontro físico a que o filme dá acesso nos primeiros minutos. Durante o genérico, as vozes, que inicialmente surgem isoladas, tornam-se simultâneas, e nessa polifonia sugere-se um efeito de dispersão (semelhante ao do final de *Fahrenheit 451* [1966], com a mistura das vozes dos homens-livros) que a voz de Truffaut interrompe, a dada altura, dizendo: “Impossibilité répondre à toutes. Lettres détruites. Merci”. A narrativa começa e, seleccionado de entre todos quantos publicaram anúncios no jornal, Louis Mahé – “incurably romantic, an idealist who attempts to realise the dreams he has conceived in his island solitude” (Crisp 1972: 114) – é apresentado como o protagonista do filme.

Antes de se entrar na narrativa, porém, há uma transição da imagem do jornal para um mapa-mundo, acompanhada pela narração em voz *over* de Truffaut, que apresenta ao espectador o espaço onde decorre a acção, a ilha da Reunião, colónia francesa situada no Índico. Sucessivos planos numa escala progressivamente maior culminam num plano aproximado da cidade de Saint Denis, na zona norte da ilha, e daí

passa-se para imagens de *La marseillaise*, o filme de Jean Renoir, de 1938, que retrata os acontecimentos históricos aos quais Truffaut se reporta no plano da narração. Finalmente, surge um cartão onde se lê uma dedicatória assinada pelo realizador: “Ce film est dédié à Jean Renoir”. Só então se passa para planos panorâmicos aéreos da ilha, e depois para as imagens de um homem a conduzir um automóvel.

A justaposição de uma coluna de jornal, de um mapa e de uma cena proveniente de outro filme denota que, desde os primeiros minutos, *La sirène* se situa de forma clara numa estrutura palimpséstica, no registo da permutação, de substitutos que estão na vez dos originais: nos anúncios de jornal, as mensagens presentificam-se perante os seus leitores enquanto avatares dos indivíduos que as escreveram; os desenhos no mapa estão no lugar dos espaços reais¹⁶; no filme de Renoir, a reconstituição sobrepõe-se à História que o narrador evoca. Como acontecerá em *La mariée*, o filme constrói-se de forma que o acesso às coisas se torna indirecto.

Jean Collet afirma que “*La sirène du Mississipi*, c’est l’aventure d’un texte”, consistindo esse texto nas “cinq lignes magiques” (1977: 153) que Louis Mahé ou Julie Roussel terão inicialmente escrito, na ‘pré-história’ desta história. Nessa pré-história, na verdade, pouco mais há para além de escrita, uma “excrita” (Chion 2013: 198-207) que ocupa um lugar fundacional nesta narrativa mas que está, no entanto, fora do eixo temporal do filme. A dinâmica é análoga à instalada pela figura originária de *La mariée*, porém aqui não se figura o regresso dessa ‘imagem original’ que no anterior se dava por via do *flashback*. O relacionamento de Louis Mahé e Julie Roussel é, até ao início do

¹⁶ Sobre as relações entre mapas, representação e cinema, cf. Conley 2007, onde se lê: “The cinematic image possesses, like a map, a «language» of its own” (1). Dois dos capítulos do livro são dedicados a essas relações em filmes particulares de Truffaut, especificamente *Les mistons* (106-124) e *Les 400 coups* (141-155).

filme, construído unicamente sobre as figuras de diferimento temporal, espacial e ontológico que são as cartas e uma fotografia de Julie.

A transposição do regime exclusivamente epistolar que tem lugar no primeiro estágio do relacionamento para um novo, o da correspondência física, está na base da situação narrativa que o filme trabalha no seu desenvolvimento. Encontra-se em *Baisers volés* (1968) uma sequência que, ao pôr em cena as relações entre ausência e escrita, e presença e imagem, talvez permita identificar alguns pontos relevantes na transição verificada em *La sirène*.

A certa altura, Antoine Doinel senta-se à mesa para responder a uma carta da esposa do patrão, Fabienne Tabard. “Ceci est une lettre d’adieu”, escreve, “vous ne me reverrez plus, je ne reviendrai plus au magasin car je donne ma démission”. Doinel está apaixonado por Fabienne, a mulher sobre a qual dissera anteriormente: “Madame Tabard n’est pas une femme, c’est une apparition”. Ele escreve-lhe a prometer o afastamento, ao mesmo tempo que estabelece um paralelo entre a sua relação impossível e o amor platónico experienciado por Félix de Vandenesse e Madame de Mortsaufer, em *Le Lys dans la vallée* de Balzac. Doinel coloca a carta no correio pneumático¹⁷, e a câmara segue o percurso da missiva no complexo sistema subterrâneo. Pela manhã, Fabienne Tabard recebe a carta enviada na noite anterior a partir de Montmartre, e dirige-se ao ponto de partida da missiva, apresentando-se no quarto de Doinel. Diz-lhe então que se sentou à secretária para tentar responder-lhe, mas cedo percebeu que não podia senão dirigir-se, ela mesma, a sua casa. Ele enviou-lhe uma carta onde realça o desejo de não a voltar a ver, e a resposta a essa carta é o corpo visível, e tangível, dela.

¹⁷ “[S]ystème d’envoi de courrier rapide employé notamment à Paris entre 1866 et 1984” (Chion 2013: 202).

O gesto fundamental de se dar a ver, enquanto violenta resposta à carta de Doinel, é equacionado por Clara Rowland, quando constata que “Fabienne also thereby rejects other forms of substitute, representative presence: indeed, in her personal appearance as simultaneously author of the reply and the unmediated delivery mechanism for it, the immediacy of vision seems to be restored” (Rowland 2013: 194). E se este primeiro movimento da cena restaura um paradigma de visualidade por oposição a um outro de ausência, um segundo movimento parece querer instaurar um paradigma de materialidade. O discurso de Fabienne, nesta cena, enfatiza insistentemente a fisicalidade dos corpos, por oposição à desmaterialização (ou ‘re-materialização mediada’) que caracteriza o domínio da escrita (mas também da imagem fotográfica, por exemplo), e que Rowland também comenta, invocando uma célebre carta a Milena na qual Franz Kafka escreve que “[w]riting letters, however, means to denude oneself before the ghosts, something for which they greedily wait. Written kisses don’t reach their destination, rather they are drunk on the way by the ghosts” (Kafka *apud* Rowland 2013: 194). Fabienne afirma perante Doinel que ela não é uma aparição, mas sim uma mulher – “ce qui est tout le contraire” –, e continua dizendo que não só ela é “excepcional”¹⁸, como o são todos os indivíduos, numa unicidade comprovada pelas impressões digitais, índices que tornam cada um “unique et irremplaçable” (mas que são, contudo, imperceptíveis a olho nu: será este um dos problemas de *La sirène*). A cena termina com um contrato entre os dois: eles envolver-se-ão fisicamente nessa manhã, e não voltarão a ver-se depois.

O movimento desta sequência permite iluminar algumas das questões subjacentes à história prévia de *La sirène*. Em ambos os casos, começa-se num registo

¹⁸ “Vous n’avez pas honte de parler comme ça d’une femme aussi exceptionnelle?”, dissera Doinel a uma colega de trabalho.

em que a escrita integra com um lugar de relevo o domínio da experiência, em detrimento de um paradigma de experiência predominantemente corpórea. Também em ambos se assiste, de formas radicalmente distintas, a uma mudança do paradigma do código linguístico para um da visualidade: a certa altura, Fabienne ordena a Doinel que olhe para ela (“Je comprends que vous restiez silencieux, mais je voudrais bien que vous me regardiez, moi!”), e também a relação entre Louis e Julie adquire uma nova dimensão a partir do momento em que ela lhe envia uma fotografia sua. Finalmente, a transição última parece ir da visualidade para a (corpo)realidade, simbolizada em *Baisers volés* pela relação sexual (o “contrato”) e, em *La sirène*, pela reunião e pelo consequente casamento.

Seguindo esta proposta, note-se contudo que Antoine Doinel e Fabienne Tabard – não obstante ele não ver nela, à partida, uma mulher, mas uma aparição – conhecem-se pessoalmente, e quando Fabienne instaura a visualidade por oposição ao diferimento proporcionado pela carta, ela acontece em tempo real e em co-presença, num regime de “immediatez” (Rowland). Por outro lado, a visualidade instaurada por Julie é radicalmente distinta, pois opera-se não através da presentificação do corpo, mas através da apresentação de uma imagem do corpo, num regime de mediação. Assim, a primeira transição da linguagem para a visualidade, em *La sirène*, resume apenas a passagem de um sistema de representação para outro.

Nesta sequência, *Baisers volés* desenvolve um discurso sobre a escrita, a imagem, a experiência e o corpo, em que, através do que diz Fabienne Tabard, se procura destrinçar de forma quase didáctica diferenças e hierarquias entre cada um deles. *La sirène*, por seu turno, opera justamente na esfera de um obscurecimento que põe em causa a estabilidade dessas categorias. Se a “imagem-mãe” é uma imagem de escrita, o que o filme porá em evidência no seu desenvolvimento é que o domínio da

escrita – enquanto campo da experiência, o lugar onde Louis e Julie constroem uma realidade partilhada – é, tal como Kafka anunciara, falho, porque espectral, em débito para com a realidade física dos corpos. No entanto, tal como na generalidade da obra de Kafka, também em Truffaut a cisão entre o domínio do fantasma e o domínio da matéria não é inteiramente estável. Assim, não obstante Fabienne Tabard sublinhar a sua condição de mulher, é possível que, no momento do encontro sexual, Doinel esteja a envolver-se fisicamente com um ‘fantasma’, e que esta mulher nunca atinja, perante ele, o estatuto de mulher carnal que reivindica. Pensando sobre esta situação em conjunto com qualquer um dos quatro filmes aqui em estudo, aliás, dir-se-ia que ela continuará a ser sempre a mesma aparição para Doinel, uma vez que em Truffaut – como verificaremos –, a passagem do domínio da representação para o da corporalidade nunca parece ser garantia da instauração de um regime físico *tout court*. Deste modo, o movimento que ambos os filmes parecem operar, ao nível da inscrição de um paradigma de corporalidade, deve ser posto em perspectiva, uma vez que todos os regimes de realidade que se possam identificar em Truffaut são habitualmente, à partida, contaminados por elementos que os problematizam.

Assim, veremos, a diferença fundamental entre o passado e o presente de *La sirène* reside no tipo de imagens que acompanham esses momentos. Antes do encontro, a protagonista é feita de escrita (ausência de imagem) e de uma fotografia (uma imagem revelada deceptiva). A partir do momento em que se reúne com o noivo, ela passará a ser percebida como uma imagem dotada de movimento, isto é, um fantasma.

1.2. Representar, matar

Segredo d'essa alma, e meu degrado
E minha obsessão! Para bebel-o,
Fui teu labio oscular, n'um pesadelo,
Por noites de pavor, cheio de medo.

E o meu osculo ardente, hallucinado,
Esfriou sobre o marmore correcto
D'esse entreaberto labio gelado...

Camilo Pessanha
“Estatua”

Pessoas vivas! A vida não tem que ser
representada como é nem como deveria ser, mas
como se nos afigura nos sonhos.

Anton Tchékhov
A Gaivota

No início de *La mariée*, Julie parte de casa e é acompanhada pela sobrinha até uma estação de comboios. Uma vez lá, despede-se da criança e entra no comboio. Um corte directo para o outro lado da carruagem revela-a a sair e a dirigir-se a uma passagem subterrânea, na qual desaparece. Um padrão que guiará a conduta de Julie ao longo do filme estabelece-se nesta sequência inicial. Após tentar o suicídio, atirando-se pela janela e sendo impedida pela mãe, a conduta de Julie passa a ser gerida de acordo com os efeitos que pretende provocar nas restantes personagens. Que a sobrinha não possa ter acesso à verdade (isto é, ver Julie a sair do outro lado da carruagem) devido à opacidade de um comboio interposto entre ela e a tia é também relevante, pois instaura um regime de visualidade neste jogo de faz-de-conta. Não se trata aqui de uma mentira de Julie – que se mantém em silêncio durante a cena –, mas de um tipo particular de manipulação baseado na escolha do que se dá a ver. Julie é a figura que determina o que os outros vêem e não vêem, e, conseqüentemente, o que podem ou não saber, o que

complexifica o seu estatuto de personagem e a converte numa espécie de *meneuse de jeu* participante.

Depois desta introdução de breves minutos, o filme inicia a estrutura segmentada em que cada parte corresponde à interacção de Julie com diferentes homens. Depois do desaparecimento na passagem subterrânea, entra-se no segmento da primeira vítima com um *travelling* lateral, em contra-picado, sobre o apartamento de Bliss. Quando o movimento da câmara cessa, pousando no porteiro que vira o rosto para nos encarar, percebe-se que se trata de uma câmara subjectiva. Entra-se, portanto, no primeiro segmento da vingança através do olhar de Julie, e um corte para o contracampo mostra-a vestida de branco¹⁹, como uma aparição mística. Os dois planos que compõem este campo/contracampo são em câmara subjectiva (imagem 2): no primeiro plano a câmara em movimento, que repousa sobre o porteiro, articula-se com uma ideia de busca e predação através do olhar de Julie, e, por seu turno, o segundo plano – o olhar do porteiro sobre Julie – dá a ver a mulher como se ela se tratasse de um ser diáfano que não só devolve o olhar, como olhou primeiro²⁰.

A dialéctica expressa neste campo/contracampo condensa a duplicidade que marca os *flashbacks* do casamento. Ainda neste primeiro encontro, após fracassar em convencer o porteiro a deixá-la entrar no quarto de Bliss, Julie desaparece tão rapidamente que nem o porteiro nem o espectador a vêem afastar-se. Assim se reforça a condição espectral (que também pode ser mítica ou feérica) daquela figura, bem como se intensifica o seu estatuto problemático enquanto corpo visível e inteligível.

¹⁹ Ao longo do filme, Julie veste sempre de preto e de branco, o que reforça a qualidade absoluta, não matizada, da personagem.

²⁰ A precedência do olhar de Julie sobre os homens repetir-se-á em todos os segmentos, reforçando a sua qualidade de predadora e a sua posição de ser superior. Por outro lado, é também relevante reportarmo-nos à imagem matricial, a da cena do casamento, e lembrar que então Julie era aquela que não via, vista por outrem através da mira (“la lunette [instrument de vision et de mort]” [Collet 1977: 134]). Era ainda, em suma, humana.

Referindo-se a este “caractère onirique” da personagem, Truffaut fez justamente notar que ela “aparece e desaparece” a seu bel-prazer (Truffaut 1985: 98), como se essa fosse uma das suas faculdades intrínsecas, uma característica partilhada pela imagem (posta) em movimento do cinema, “*technique spectrale d’apparitions [e desapareições, acrescente-se]*” (Derrida 2001: 79).

Depois do encontro com o porteiro, há uma festa no apartamento de Bliss, na qual Julie surge com o mesmo vestido branco, simultaneamente como uma noiva e um espectro. Quando o amigo de Bliss, Corey, detecta Julie – desconhecida de ambos – pergunta ao primeiro: “*regardez vers la porte et dites-moi si vous voyez ce que je vois*”, como se Corey, perante a aparição de um fantasma, fosse forçado a duvidar da sua própria visão. Este comentário ganha importância se lembrarmos como, em várias histórias que integram o sobrenatural, são determinantes as dinâmicas estabelecidas entre os que vêem e os que não vêem os seres extraordinários. Em *Vie des fantômes*, Jean-Louis Leutrat dá o título “*dans le rêve de l’autre*” a um capítulo reservado a *The Innocents*, de Jack Clayton (de 1961, adaptado de “*The Turn of the Screw*”, de Henry James), chamando a atenção para a afinidade visual e epistemológica que nesse filme se estabelece entre a preceptora e o espectador, porque são ambos capazes de ver os fantasmas, contrariamente ao que sucede às restantes personagens do filme (Leutrat 1995: 127-133). Também na festa Julie parece ser vista unicamente pelos dois homens, e ignorada pelos restantes. Ela é, como num filme de terror, o *revenant* que se revela apenas perante aqueles que quer vitimar.

Neste passo, ainda, para além de se vincar a qualidade fantasmática de Julie, determina-se que esta será trabalhada, ao longo do filme, como uma não-forma que assumirá uma forma particular perante cada homem. Corey trava conhecimento com a mulher vestida de branco, que no entanto não diz o seu nome de volta, o que faz com

que Corey, ao apresentá-la a Bliss, anuncie: “madame ou mademoiselle ne veut pas dire son nom. C’est une apparition”. Mais tarde, antes de empurrar Bliss da varanda, ela dir-lhe-á somente: “je suis Julie Kohler.” O movimento do filme, neste primeiro segmento, parte da figuração por meios visuais de Julie enquanto aparição face ao porteiro, prolonga-se no reconhecimento de Julie enquanto aparição por Corey e Bliss na festa²¹, e conclui no momento em que ela diz o seu nome²², que coincide com o instante em que mata. Assiste-se aqui a um crescendo que vai da aparição (perante o porteiro), à tentativa de captação ou fixação do fantasma (aqui por meio da linguagem – “bonjour, apparition!” – mais tarde, por exemplo, por meio da pintura), à fase de emancipação da imagem e sua revelação enquanto outra coisa, tomada de vida (ou de morte, como se verá) própria, que escapa à projecção de outrem. Como as imagens de cinema, que “aparecem e desaparecem”, Julie é uma imagem *en fuite*.

Após a primeira morte, o jogo de faz-de-conta prossegue. Se neste primeiro passo Julie funciona como uma espécie de significante sem significado (ou com um significado elusivo), suporte disponível para a projecção, a alucinação ou o sonho (para recuperar a terminologia de Leutrat), nos episódios seguintes ela procurará incorporar na construção das suas *personae* os traços que cada homem projectará em si à partida. Por isto, a cada novo segmento, Julie desempenhará um papel distinto, especialmente concebido para as suas vítimas. Após localizar a segunda presa, Coral, numa pequena vila, ela espera que ele saia do seu quarto arrendado para entrar, por suposto engano, no compartimento onde então se encontra a empregada. Julie diz: “J’ai toujours pensé

²¹ Note-se que também esta etapa intermédia se compõe de forma faseada: primeiro, Corey declara que Julie “é uma aparição”, contudo, no seguimento, Bliss nominaliza-a: “bonjour, apparition!”

²² Mesmo neste momento em que Julie afirma a sua identidade civil (Julie Kohler), ela não deixa de pertencer ao domínio do simbólico (Julie *Colère*, uma “cólera” duplamente trazida pelo casamento com David [“Kohler”, o nome dele; “colère”, o que guiará a conduta dela depois do assassinato à saída da igreja]).

qu'on pouvait comprendre les gens rien qu'en examinant la pièce dans laquelle ils vivent", e começa, perante a empregada, a interpretar a pessoa que Coral *deverá ser* a partir da decoração do quarto (isto é, da *mise en scène*)²³: "il n'est pas très soigneux", "il n'est pas très riche non plus", "c'est un homme qui fuit volontiers la réalité pour se réfugier dans ses rêves", e "ce qu'il cherche, c'est un idéal de femme qu'on ne trouve pas en ce monde et qui n'existe que dans son imagination". Com a confirmação da empregada ("vous tombez juste"), Julie tem na sua própria interpretação de Coral o guião para o papel que deverá desempenhar: a mulher ideal, um ser fora do mundo físico. Em suma, ela terá de ser a protagonista feérica, mítica, fantasmática deste filme – a "apparition" – que já é.

Na noite da morte, no quarto dele, ela envenena-o e, antes de o veneno fazer efeito, ouve-se no gira-discos o concerto para mandolim de Vivaldi. A certa altura, Coral diz coisas como "vous êtes magique"²⁴ ou "vous m'avez fait boire un philtre d'amour". Enquanto ela dança em seu redor, sobrepõem-se o concerto de Vivaldi e a banda-sonora de Bernard Herrmann remanescente de *Vertigo*, ao mesmo tempo que, no plano da imagem, se alterna entre planos aproximados de Julie a dançar silenciosa (em sobreimpressão com imagens das paredes do quarto) e de Coral, que vai proferindo curtas frases delirantes: "je ne veux pas vous toucher, vous serez ma princesse lointaine", "mon rêve inaccessible", "je ne veux pas vous toucher", "vous entrez dans ma vie, c'est merveilleux", "mon rêve impossible vous rendre heureuse". Nesta cena em particular, mas também em toda a sequência reservada a Coral, estamos no domínio que

²³ No final da sequência, quando Julie conclui que "vous voyez, une simple chambre peut vous apprendre beaucoup de choses", torna claro o processo sobre o qual esta cena se constrói. Ela pode exercer o perfeito exercício hermenêutico sobre o real porque esse espaço profilmico não é real, mas "réorganisation sémiotique du profilmique à travers le travail du filmique" (Bertetto 2015: 21). Este pode ser considerado como mais um sinal de que Julie Kohler desempenha no filme o papel de 'supra-personagem'.

²⁴ Em *La nuit américaine*, Alphonse (outra personagem idealista, incapaz de tomar as mulheres como seres carnis) perguntará constantemente: "Est-ce que les femmes sont magiques?"

Jacques Rancière identificou a propósito de *Vertigo*, em que “derrière la logique [...] de la révélation de la vérité qui dissipe les apparences, il y a la logique nihiliste de l’illusion qui est la vérité même de la vie” (Rancière 2011: 31). Aqui, contudo, a punição cabe unicamente ao homem idealista, encetada pelo seu próprio “sonho impossível” encarnado em Julie Kohler.

No plano da simulação, o segmento seguinte leva Julie a assumir a identidade de uma pessoa real. Fabricando um estratagema que põe fora de casa a esposa da vítima, restando apenas Rene Morane e o filho, Julie consegue entrar na casa fazendo-se passar por Mademoiselle Becker, a professora do rapaz, que inicialmente rejeita reconhecê-la enquanto tal com base no critério da falta de semelhança (“pourquoi vous ne lui ressemblez pas?”), mas que rapidamente se habitua à ideia de ela poder ser, afinal, a professora, não obstante a descoincidência das figuras. Após o crime, quando a criança é confrontada pela polícia com a verdadeira professora, ela afirma ser aquela a mulher que esteve na sua casa na noite em que o pai foi assassinado. Ao invés de operar no domínio da “confusion par ressemblance” (Siety 2009: 72) que Yevgeni Bauer desenvolveu em *Gryozy* (cf. Bértolo 2014) ou a que Sirk alude em *Interlude*, aqui – como veremos também em *La sirène du Mississippi* – a mulher substituta pode efectivamente, apesar da dissemelhança, ocupar o lugar da outra. Porém, esta ocupação é apenas temporária; quando a verdadeira Mademoiselle Becker é acusada do homicídio perpetrado por Julie, ela telefona para a polícia para ilibar a professora, permitindo assim acrescentar também a Justiça à sua galeria de personagens míticas.

Como notam Marsha Kinder e Beverle Houston, “each set is a test for Julie. She must select the appropriate costume and personality to dominate whatever scene she enters” (1973-4: 5). A intenção é corresponder a um modelo de mulher que lhe facilite a tarefa de aniquilar cada uma das suas vítimas, uma vez que “[i]ls sont vulnérables aux

charmes savants et efficaces que déploie Julie pour les séduire et satisfaire leurs fantasmes” (Gillain 1991: 149). As relações entre a personagem de Julie, o seu jogo da representação, e a dialéctica entre a encarnação do desejo e uma qualidade de anjo da morte são sumarizadas por Claude-Jean Philippe:

Pour chacun des cinq hommes, Julie Kohler représente d’abord une sorte d’apparence, qui les intrigue puis les séduit, avant de révéler l’objet véritable de sa visite. Elle incarne l’amour, inespéré, imprévisible, chargé de mystère. Ils ne savent pas, les malheureux, que c’est de leur propre mort qu’ils sont tombés amoureux. (Philippe 1988: 91)²⁵

Recuperando a terminologia de Kinder e Houston (“set”, “test”, “costume”, “scene”), Julie pode ser entendida como a síntese de múltiplas funções, entre as quais realizadora, argumentista, decoradora, *designer* de guarda-roupa e atriz. Mas ela pode ser considerada ainda, como já sugeri, figuração do próprio cinema. Como explicita Gillain, o espectáculo da história de Julie oferece-se a desdobramentos cinematográficos²⁶: “[Julie met] en scène pour chaque homme un spectacle brillamment orchestré [qui] évoque aussi inévitablement le cinéma: Julie est un film muet que contemple chaque homme” (Gillain 1991: 152). Ela é, assim, realizadora e protagonista do seu filme de vingança, tanto quanto pode ser considerada, ela própria (e o trabalho do filme sobre a sua figura enquanto suporte sobre o qual os homens projectam as suas

²⁵ Note-se como a transição do verbo “representar” para o verbo “encarnar” denota a complexidade do estatuto da personagem de Julie Kohler enquanto *imagem*. Esta é uma questão desenvolvida, também, em *La sirène*.

²⁶ Lembre-se, neste contexto, a ‘empresa teatral’ que seria *Le dernier métro* e o exemplo de metacinema que seria *La nuit américaine*. Também nesses dois filmes a reflexividade ‘truffautiana’ se concretiza na sobreposição dos níveis de representação, aí de forma mais declarada do que nos filmes aqui considerados (cf. Prédal 2007 e Vernet 2013).

fantasias sustenta essa leitura) um “filme mudo” que se torna “sonoro” apenas no momento em que mata, o momento em que a esfinge revela o segredo²⁷.

La mariée está construído, como se vê, de forma a problematizar a condição de Julie Kohler enquanto figura e enquanto personagem. Dir-se-ia que Julie foi Julie apenas até ao momento em que decidiu vingar a morte do noivo, ou seja, até à tentativa de suicídio. A partir de então, ela estará sempre entre deusa da vingança (no plano mítico-simbólico) e aparição ou imagem (no plano da percepção dos homens), marcas com as quais ela joga para se tornar personagem em segundo grau no jogo da representação, mas também autora do seu filme. Numa primeira análise dir-se-ia que, depois da tentativa de suicídio – que pode, afinal, ser realmente considerado um suicídio bem-sucedido –, a Julie vagamente empática surge apenas quando se confessa na igreja. No entanto, nessa sequência, ela comunica ao padre que “já está morta” e que espera apenas concluir o seu trabalho de morte para se juntar ao noivo. Julie é, assim, *revenant* e representação e encarnação da morte²⁸, e *La mariée* um filme que concretiza “o trabalho da morte” em sentido duplo: através do cumprimento da missão de Julie e através do seu próprio funcionamento enquanto cinema.

* * *

²⁷ Na conversa com Coral, antes da dança (e) da morte: “CORAL: Vous vous rappelez le secret? Vous devez tout me dire ce soir. Je veux connaître vos pensées. / JULIE: Mês pensées ne vous regardent pas. Vous connaîtrez le secret, mais c’est encore trop tôt pour vous le dire.”

²⁸ “[S]he also represents Death, the incarnation of an implacable destiny, in much the same way as Maria Casarès had incarnated this in Cocteau’s *Orphée*, another «fairy tale for grown-ups» much admired by Truffaut” (Crisp 1972: 95). Também aqui, como na citação anterior de Claude-Jean Philippe, se dá conta de uma porosidade entre representação e encarnação. A referência a Casarès é, também, especialmente interessante porque, para além de Kohler ser figurada visualmente de forma aproximada à da Morte em *Orphée*, também traz à lembrança outra ‘marionetista’ interpretada por Casarès, a Hélène de *Les dames du bois de Boulogne* (de Robert Bresson, 1945), também escrito por Cocteau e muito apreciado por Truffaut (a sua crítica ao filme pode ser lida em Truffaut 1975: 208-211).

As primeiras linhas de diálogo de *La sirène du Mississippi* deixam claro o estado do relacionamento entre o par principal. Uma funcionária do hotel onde Mahé está alojado pergunta ao sócio deste, Jardine, se é verdade que ele nunca conheceu pessoalmente a mulher, e nem sabe sequer “à quoi elle se ressemble”. A recepcionista replica, afirmando que o casal deverá pelo menos ter trocado fotografias. Um corte para um novo plano dá então a ver, afixada numa parede, a fotografia de uma mulher. Nesse retrato a preto e branco vê-se o rosto com um sorriso insinuado, os cabelos escuros e lisos, com uma franja, a mulher a vestir uma camisola e a envergar um colar. Entrando em campo, Mahé retira a fotografia da parede e coloca-a numa mala. Munido do anel e do buquê de noivado, dirige-se ao cais, onde espera Julie Roussel, que vem a bordo de um navio.

Mahé assiste ao espectáculo do desembarque. Uma variedade de pessoas desfila para terra, e o espectador – tal como Mahé – perscruta cada uma das fisionomias em busca de uma que coincida com a da fotografia. Julie passará a existir sem níveis de diferimento somente no momento em que um destes semblantes condiga com o da imagem. A certa altura, uma mulher desce a rampa de perfil, com o cabelo escuro a obscurecer-lhe a face, e somos levados a acreditar que se trata de Julie. Mahé confere a fotografia, que nos é mostrada também num plano aproximado entre os seus dedos (imagem 3), mas um novo corte para a mulher, então de frente para a câmara, revela tratar-se de uma outra. Terminado o desembarque, Mahé pergunta a um membro da tripulação se resta alguém a bordo, e a resposta é negativa. Regressa ao carro, preparado para partir, e ouve o canto de um pássaro, seguido da voz de uma mulher que, não obstante não se parecer com a da fotografia, se apresenta como Julie Roussel²⁹.

²⁹ Sobre este momento, escreveu Truffaut: “Aucun rapport avec la Mademoiselle Julie de la photographie. [...] Celle-ci est une véritable apparition. Elle est sensiblement plus jeune, et puis elle a surtout cet éclat,

Este prólogo de dez minutos estabelece Julie Roussel como uma paradigmática “figura ausente” (Vernet 1988)³⁰. Saber-se-á, no desenvolvimento do filme, que a mulher que se apresenta como Julie não é afinal Julie, e que esta, por sua vez, já havia sido assassinada no navio. A mulher que motiva esta história é, afinal, uma ausência, presente apenas enquanto a escrita e a imagem que lhe subsistem³¹. Uma vez que a pessoa que se apresenta como Julie não é ela, conclui-se que, contrariamente ao que avançara a funcionária do hotel, possuir uma fotografia de Julie não fora o suficiente para saber “à quoi elle se ressemble”. A fotografia torna-se, assim, uma prova de reconhecimento possivelmente enganadora, caso seja apresentada antes do fotografado, índice de uma ausência que pode ser preenchida por um referente distinto (um outro corpo)³².

Quando Mahé e Jardine levantam o anel de noivado numa joalharia antes da ida para o porto, Jardine devolve a Mahé, sugerindo-lhe que o guarde como *souvenir*, o pequeno cordão que Julie lhe enviara para servir de modelo à largura do anel. Mahé atira o cordão ao chão, dizendo que o que lhe interessa é unicamente a jóia. À semelhança do que acontecerá com o ex-voto da mão da esposa defunta (também chamada Julie) em *La chambre verte*, o cordão mantém uma relação directa com uma forma originária, como um molde que conserva ainda, para além da forma, partículas

cette blondeur, ce côté «éclairé de l'intérieur» des femmes que l'on rencontre plus facilement dans les rêves que dans la vie courante” (Truffaut *apud* Berre 2014: 118).

³⁰ Em *Figures de l'absence*, Vernet aproxima-se da especificidade desta personagem de Truffaut nos capítulos “Le portrait psychopompe”, em que analisa diversos filmes em que os retratos funcionam como substitutos dos corpos originais, tais como *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock, ou *Laura* (1944), de Otto Preminger, e “L'idéal(e)”, onde o autor se centra na personagem de Addie Ross, de *A Letter to Three Wives* (Joseph L. Mankiewicz, 1949), que, não obstante poder ser considerada protagonista do filme, não tem nele qualquer figuração visual.

³¹ E nas quais ela, de alguma forma, sobrevive também. Regressarei à questão da sobrevivência nas imagens na análise de *La chambre verte*.

³² Na raiz deste equívoco está a natureza do escrito no jornal, que, por ser de destinação aberta, proporciona a circunstância de qualquer pessoa se poder colocar no lugar de destinatário.

físicas da origem, o corpo de Julie. O primeiro movimento de apagamento da Julie original consiste em descartar este objecto que conserva algo dela – num momento em que ela já é “a corpse with a photograph for a face” (Orr 2013: 161) – em desvantagem de um anel feito a partir do cordão, e mantendo portanto desse objecto apenas a forma (a largura) e não, em termos ‘benjaminianos’, a “aura” (Benjamin 2006). Desprovido dessa condição aurática que faz do cordão um perfeito *souvenir* (ou *memento mori*) da Julie original, o anel pode ser tomado por figura da impostura, a única que convém a Marion (é esse o nome da falsária), que, não obstante as dificuldades iniciais, acaba por conseguir encaixar o anel no seu dedo durante a cerimónia do casamento, cumprindo assim a acção perversamente oculta sob o seu nome verdadeiro (“marions”). Como em *Odete*, de João Pedro Rodrigues, o anel funciona aqui como o elo que permite a um corpo apresentar-se no lugar de um outro, mantendo no entanto, de algum modo, a identidade do primeiro. Por um processo de metempsicose, Odete, usando o anel de Pedro, torna-se nele; já na cerimónia religiosa do casamento, Marion torna-se civilmente em Julie no momento em que insere no dedo o anel àquela destinado.

No primeiro encontro, junto ao mar, a falsa Julie anuncia a Louis que a mulher de cabelos negros na fotografia é uma amiga sua, e pergunta-lhe, reportando-se a si mesma na terceira pessoa – indiciando uma cisão que Mahé não pode detectar –, se ele a perdoa (“Vous pardonnez le mensonge de Julie Roussel?”), e ele responde que considera a mentira “adorable”. Afinal, a mulher esperada era menos bela do que a mulher que aparece como “personagem dos sonhos” (cf. nota 29). Ela pega então na fotografia e rasga-a, remetendo para fora do plano da imagem do filme Julie, a mulher dos cabelos negros que tinha no “trace” da fotografia um “signe indiciel de l’existence” (Schaeffer 1987: 130).

Deste momento em diante assiste-se à representação, por parte de Marion (cujo nome é partilhado com a personagem interpretada por Janet Leigh em *Psycho* [1960], de Hitchcock), do papel da defunta, Julie. Depois da proscricção da imagem de Julie Roussel, Marion prossegue na destruição – ou reconfiguração – daquela enquanto construção linguística, e na instauração da sua própria imagem. Ao invés de procurar corresponder de modo pacífico à pessoa de Julie (segundo a auto-descrição desta nas cartas), a substituta tenta erradicá-la, afirmar-se enquanto ela mesma, cedendo no menor número possível de características. Assim, se Julie informara que só bebia chá, Marion não abdica do seu café matinal, mesmo depois de Mahé lhe recordar o que tinha sido escrito em carta. A arca com os pertences da verdadeira Julie nunca é aberta por Marion porque contém os objectos da outra, que ela denega. Em suma, Marion rejeita tudo o que é de Julie, reivindicando somente o nome.

Quando Mahé recebe uma carta da cunhada a informá-lo de que as suas missivas para Julie nunca obtiveram resposta, ele confronta a esposa por telefone. Depois disso, quando regressa a casa, ela está desaparecida. Ele abre a arca e apercebe-se de que o conteúdo encontrado não poderia pertencer à mulher com quem privou, compreendendo desse modo que aquela era uma impostora. A mulher – que então não tem nome, porque já não é Julie mas a sua identidade ainda é desconhecida – fugiu com o dinheiro, como a Marion de *Psycho*. E essa fuga, que concretiza um estratagema determinado desde o início, só é tornada possível a partir da altura em que Mahé, no banco, requer o acesso incondicional da esposa às suas contas. Se Marion era até então reclusa num papel que não o seu, é assinar os documentos no banco enquanto a personagem que interpreta – e garantir assim a consumação do plano – que lhe permite voltar a ser Marion. O momento da assinatura falsificada constitui o instante em que Marion assume de forma mais significativa a identidade da

morta. Marion – trabalhada no filme, até então, enquanto imagem (a imagem de Catherine Deneuve) – tem de recorrer à escrita (domínio, por excelência, de Julie) para assinar a sua libertação. No entanto, nesse momento, ela já não é apenas uma falsa Julie Roussel, mas sim uma semi-verdadeira Julie Mahé, inexoravelmente ligada a Louis por via do casamento.

Tal como *La mariée*, também *La sirène du Mississippi* é com frequência visto e analisado como derivação ‘hitchcockiana’, sendo a afinidade com *Vertigo* particularmente notada³³. No fim do filme de Hitchcock, Scottie apercebe-se de que Judy é, na verdade, a Madeleine por quem se tinha apaixonado e que julgava morta, e que, portanto, “the original he wants to remake in a perfect copy is already, in itself, a copy” (Žižek 2004: 157). O objecto da sua obsessão amorosa era, assim, um disfarce, uma imagem “qui se met à ressembler à un portrait de peinture” (Vancheri 2007: 139).

Em *Vertigo* e em *La sirène* há um homem, duas mulheres que partilham características identitárias, e um retrato que medeia a relação entre as duas figuras femininas. Ambos partilham, a nível estrutural, uma evidente bipartição: na primeira parte, Judy desempenha o papel de Madeleine, e Marion faz-se passar por Julie³⁴, e Scottie e Mahé desejam-nas como aquelas que elas, afinal, revelarão não ser; na segunda parte, as duas mulheres assumem a sua identidade, documentando cada filme a maneira particular como cada um dos homens lida com essa mudança.

No filme de Hitchcock, o retrato de Carlotta Valdes é a cópia, “tableau au musée” (Schefer 1995: 52), que se torna modelo para Judy, que, moldada à sua semelhança, “sa réplique vivante” (*id. ibid.*), se transforma na falsa Madeleine. Em

³³ Cf., por exemplo, Ferreira 1990: 35-36, ou Monaco 1976: 57. Em entrevista, Arnaud Desplechin explicita que o próprio Truffaut estava consciente da proximidade entre o seu filme e *Vertigo*, suprimindo uma cena inicialmente prevista, devido à excessiva semelhança com uma cena do filme de Hitchcock (Desplechin 2013: 115).

³⁴ Note-se a proximidade fonética entre Julie e Judy, e o efeito de quiasmo das iniciais “J” e “M”.

Truffaut, a fotografia é um referente que perde rapidamente significado, uma representação rasgada, repudiada e substituída por uma outra imagem, a de Deneuve³⁵.

Scottie não permite que Judy substitua Madeleine, não se adapta a outra mulher que não a primeira, e quando possui a segunda *como se fosse a outra* ela tem de cumprir o destino da anterior, morrendo. Louis Mahé, por seu turno, consente que Marion substitua Julie, adaptando-se inteiramente a ela. Luc Vancheri defende que, em *Vertigo*, “[f]igurativement, [Judy] se tient dans la ressemblance de Madeleine. Figurement, elle est Madeleine” (2011: 86). Este esquema não se aplica com justeza a *La sirène* porque as tensões estabelecidas entre as duas mulheres são distintas. Contudo, à semelhança do que sucede em *Vertigo*, uma vez entrando no jogo da representação, Marion tem de sofrer as consequências desse jogo. Ela abandona o papel de substituta de Julie e adquire o estatuto de um novo original, contudo ela nunca se poderá ver livre do facto de ter aparecido a Mahé como um “sonho” (Truffaut) dele, que ele próprio, inadvertidamente, invocou. Tal como acontece, de maneira diferente, com Judy em *Vertigo*, o desenvolvimento de *La sirène* comprova a impossibilidade de Marion escapar a uma condição espectral.

Resumindo a narrativa de *Waltz into Darkness*, o romance de Woolrich adaptado em *La sirène*, Truffaut escreve que:

le héros, ayant cherché la femme idéale en recourant aux petites annonces matrimoniales, va trouver en face de lui le contraire de son rêve: une aventurière complice d'un crime. *Il sera conduit à l'aimer*

³⁵ Num texto intitulado “Amphisbetesis”, Daney escreve, a propósito da fotografia enquanto referente destruído e superado: “c’est une femme dont il ne connaît que la photo (d’ailleurs fausse) que Belmondo va épouser dans *La Sirène du Mississippi*. Ce que [ce] film met en scène, c’est le *manque provisoire du référent*, l’éclipse momentanée de toute garantie et sa lente réinscription dans le film, à mesure qu’il avance” (2001b: 116). Note-se apenas, contudo, que, contrariamente ao que Daney afirma, a fotografia não é falsa, antes o referente que se apresenta perante Louis Mahé não coincide com o ser representado na fotografia.

tout de même [...], aucun imprévu ne peut arrêter sa marche vers l'amour. (Truffaut 2000: 202, itálicos meus)

Dir-se-ia, segundo Truffaut, que a relação começa no plano da idealização, mas uma vez chegado a Mahé um corpo, ele ocupa o lugar de depositário da sua paixão incondicional, aquilo que se transformará num *amour fou*. Contudo, não parece que Marion, após ser revelada como criminosa, deixe de possuir inteiramente o estatuto de aparição, e se torne *apenas* numa mulher. A veneração que Louis Mahé lhe reserva até ao fim é sinal disso. Parece ter lugar, em *La sirène*, um processo análogo ao de *Baisers volés*, se admitirmos como possível a hipótese antes avançada de que Doinel, ao envolver-se sexualmente com Fabienne Tabard, se envolve com um fantasma: quer os amem ou os matem, estas mulheres não podem ver-se livres da projecção dos homens nelas, tornando-se irremediavelmente num ideal encarnado.

A valorização da imagem fantasmal não desaparece do filme com a fotografia rasgada de Julie. Na verdade, a proscrição dessa imagem dá lugar a outra. Tal como tinha pendurado a fotografia de Julie na parede do seu quarto, Mahé manda imprimir o rosto de Deneuve nas caixas dos cigarros produzidos na sua fábrica; quando fala com a irmã de Julie (e, depois, com Marion) ao telefone, vê-se uma fotografia de Marion em campo; o *coup de théâtre* de Marion é confirmado no momento em que a irmã de Julie prova, olhando para uma fotografia do casamento, que aquela figura não corresponde à de Julie Roussel; e, por fim, após a mulher desaparecer com o dinheiro, é na televisão que Mahé a vê (novamente com um penteado tomado de *Vertigo*, que já figurara noutras cenas [imagem 4]), num anúncio a uma discoteca recentemente aberta, onde ele se dirige para a reaver. A partir do momento em que Mahé reencontra Marion – dando início à segunda parte do filme –, o trabalho sobre a imagem de Deneuve perde intensidade. Por essa altura, a sua imagem já cristalizou: ela própria passa a ser uma

imagem concreta, fantasma. Se a primeira parte é dominada pelo espectro (a presença ausente) de Julie, na segunda parte a ideia de Julie perde importância, e o protagonismo é atribuído a Marion, tornada, como Fabienne, aparição visível e tangível.

1.3. Imagem e morte

Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard...

Charles Baudelaire
Le Spleen de Paris

N'est-ce pas comme une pitié de la mort? Elle ruine tout, mais laisse intacte les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit!

Georges Rodenbach
Bruges-la-Morte

Jean Collet articula a potência estruturante da cena do casamento de *La mariée*, aproximando ideias de ritmo e estrutura, e de imagem e morte:

Du moins, voici à l'instant où meurt Coral, ce que nous serions tentés d'appeler *la séquence modèle*, le meurtre originel, celui qui déclenche tous les autres. Voici *l'image* (la photographie) qui a arrêté le temps. C'est cette image que le film tout entier travaille à développer, à reproduire de réplique en réplique, vertigineusement. (Collet 1977: 129)

É visível que à reflexão tendencialmente psicanalítica de Collet subjaz a ideia de que a estruturação segmentada do filme tem na origem um desejo de réplica do momento do falecimento do noivo³⁶, pelo que a morte seria assim o centro vazio de *La mariée*, um abismo para o qual a protagonista, cujo percurso conduz o filme, caminha

³⁶ Neste passo, e em articulação com o que escrevi antes a propósito da estrutura dupla do filme, dos jogos de representação e do carácter mítico-simbólico desta narrativa, parece detectar-se ecos de Deleuze: “Bref, la répétition est symbolique dans son essence, le symbole, le simulacre, est la lettre de la répétition même. Par le déguisement et l'ordre du symbole, la différence est comprise dans la répétition”. Pouco depois, o autor acrescenta que “[l]es variantes expriment plutôt des mécanismes différentiels qui sont de l'essence et de la genèse de ce qui répète” (Deleuze 1968: 28).

inexoravelmente. Porém, a cena do casamento não só é uma matriz para a situação narrativa do filme como, essencialmente – e em especial no momento do duplo disparo –, ela funciona como matriz para o discurso reflexivo que o filme trabalha em associação com a narrativa. Referindo a coincidência do disparo da câmara com o disparo da arma³⁷, Collet chama justamente a atenção para o facto de, em *La Mariée*, produzir imagem e matar serem acções, se não coincidentes, apresentadas em inevitável interdependência³⁸. (imagem 5)

Atentando nos momentos específicos das mortes dos cinco homens, percebe-se como cada encenação propõe uma articulação distinta entre os contornos do homicídio e o trabalho sobre a imagem. No primeiro caso, Julie pede a Bliss que retome a echarpe que voara e ficara presa do lado de fora da balaustrada da varanda. Bliss coloca-se do lado de lá da balaustrada para conseguir chegar à echarpe, olha para baixo (e a câmara subjectiva revela esse olhar num *top shot*) e depois para a câmara (que então coincide com o olhar de Julie). A afinidade entre a câmara e os olhares das personagens permanece no plano seguinte, em que se vê Julie (olhando para Bliss e para a câmara) a avançar e a dizer “je suis Julie Kohler”. O plano que se lhe segue é um paralítico, um *freeze* sobre o rosto assustado do homem, a olhar para a câmara, com um efeito de *zoom* em simultâneo, como se petrificado pelo olhar de Medusa. (imagem 6)

O plano em paralítico repete – inclusivamente na utilização do *zoom* e do *regard caméra* – o célebre plano final de *Les 400 coups* (1959), a propósito do qual escreveu Serge Daney:

³⁷ Também Carole Le Berre nota essa simultaneidade: “Dans *La Mariée était en noir*, le marié s’effondre sous l’impact d’une balle anonyme au moment précis où la photographie appuie sur le déclencheur afin de prendre la photo de mariage sur le parvis de l’église” (1993: 186).

³⁸ Junji Hori lembra o “commonplace double meaning of the word «shooting» (with a gun and with a camera)” (2013: 146).

[C'est une m]anière de finir le film non pas sur le mode théâtral habituel (effet de rideau, de scène vide), mais sur un mode pathétique, façon de renvoyer le film à son squelette d'images fixes, comme un cadavre aux cendres qu'il est de toute façon (*ashes to ashes, frames to frames...*). (Daney 2001a: 542)

Também nesta cena de *La mariée*, “[the freeze frame] brings virtual death to the cinematographic movement by making us penetrate the moment of «stillness»” (Hori 2013: 149), ainda antes – no tempo da visualização do filme – de fazer coincidir, no primeiro *flashback*, o acto de fotografar com o momento da morte. Enquanto instante de morte, este parálítico sobre o rosto da primeira vítima é análogo à fotografia tirada ao noivo no momento do disparo, que o filme nunca chega a mostrar. Trata-se, portanto, e deslocando a ideia de Daney para o quadro de *La mariée*, de uma figuração da morte efectuada através de um reenvio duplo: ao “esqueleto” que está na base do filme, ou seja, à sua materialidade vazia de significado³⁹, e à “imagem-matriz”, no plano tanto da diegese quanto da economia figural⁴⁰.

Antes de Coral morrer, e depois do primeiro *flashback*, vinculado à memória de Julie, ele reconhece-a como a noiva e, olhando para ela, diz: “Je ne vois plus très nettement. Est-ce la lumière qui vacille?”. “Non, la lumière ne vacille pas. C'est vous”, é a resposta. Que o efeito do veneno se manifeste na faculdade da visão logo após o momento de um *flashback* que não era o seu, e no momento preciso em que ele, olhando-a, a reconhece, é significativo. Recorde-se que Coral é o *daydreamer*, a personagem que vive em função da fantasia, que apelida de “sonho inacessível” a

³⁹ Em “Sujet du visible”, Jean Louis Schefer estabelece uma distinção de base entre as fotografias e as imagens (fotográficas) de cinema, que se centra no facto de a imagem filmica ser “pris dans une histoire” (1999: 110). Deste modo, o fotograma que fosse desvinculado do contínuo da narrativa seria despedido da sua função e do seu significado originais. Ainda sobre a materialidade do filme e a sua conexão a uma ideia de morte (enquanto processo, um “trabalho da morte”), C. Scott Combs lembra: “Those who think about films *as films*, as material objects, are accustomed to regarding them as fragile and impermanent. Reels deteriorate and fade; they can be destroyed” (Combs 2014: 7).

⁴⁰ A proximidade das relações entre imagem e morte, narrativa e materialidade do filme serão analisadas mais atentamente no capítulo seguinte, a propósito de *La chambre verte*.

mulher que está a dançar junto a si, insistindo na impossibilidade de lhe tocar. Ele é alguém que necessita de que lhe falhe o sentido da visão para poder aceder à verdade. Esta dinâmica liga-se com uma tensão na base do filme, entre o excesso de visão veiculado pelas várias câmaras subjectivas ou pelos *regards caméra*, por exemplo, e uma imagem matricial que tudo desencadeia e que chega ao espectador por um dispositivo dissociado do sentido da visão: o *flashback*, produto da memória cuja labiríntica relação com a temporalidade e o ponto de vista Deleuze comenta em *L'image-temps*: “une multiplicité de circuits dont chacun parcourt une zone de souvenirs et reviens à un état de plus en plus profond, de plus en plus inexorable, de la situation présente” (1985: 67). A terceira morte, acompanhada do *flashback* então vinculado à memória dos homens, caracteriza-se pelo facto de Morane estar fechado no anexo, portanto na escuridão, sem possibilidade de *ver*, acedendo somente à voz da noiva. É, assim, devido a uma (forçada) ausência total de visibilidade que Rene Morane consegue *ver* – e dar a ver ao espectador – o *flashback*. No final, a última morte tem lugar fora de campo, surgindo assim claramente associada à invisibilidade.

O tópico da visualidade aliado à memória (e à morte) vinha desde o primeiro plano após o genérico inicial, em que Julie, imediatamente antes da tentativa de suicídio, folheia um álbum de fotografias. Poderá supor-se, mais tarde, que nesse álbum ela vê o noivo que perdeu, imortalizado na bidimensionalidade morta das imagens dispostas num suporte que ela pode folhear como um livro, lendo as marcas indiciais do passado como realidade intangível, próximo de uma ficção. Insatisfeita com o que a fotografia lhe oferece enquanto reminiscência do marido, ela abandona o álbum. Para Julie, o instrumento privilegiado de acesso ao noivo é, saber-se-á após o segundo *flashback*, a sua memória, e sê-lo-á em regime exclusivo. Daqui decorre a total indiferença que ela revelará pela informação acrescentada pela versão da história de

Morane, que complexificaria a sua própria, cristalizada na memória. Nessa ocasião, após o *flashback* de Morane, Julie alucinará a cena da saída da igreja, seguindo-se-lhe o regresso a um passado remoto em que os noivos eram ainda crianças. Ouve-se: “toutes les jeunes filles vivent dans l’espoir de rencontrer un garçon, un fiancé, le prince charmant. Moi, je n’attendais rien car dans ma vie depuis toujours, il y avait David [...] J’attendais David. J’attendais d’être sa femme”; e assim se toma conhecimento da tragédia de Julie, do humano fora deste filme. David era o ideal que ela quase possuía e perdera, o que ecoa no facto de ela repetidamente procurar corresponder, ao longo do filme, ao ideal feminino de cada homem antes de o matar. Julie chora nesta cena, pondo a nu um traço da humanidade contra a qual, de resto, o filme congemma. Esta é uma humanidade remetida para o plano da memória, um plano fora do fluxo temporal do filme, ao qual só se pode regressar parcialmente, através de um paradigma de imagem alucinatória. O fundo humano, real, de Julie encontra-se, portanto, unicamente no plano do sonho. No plano do real, ela é inumana⁴¹. Isto é análogo a sugerir que Julie é humana no plano do sonho (da projecção, do onírico) e imagem no plano real (o universo do presente diegético), sendo esta uma dinâmica que adquirirá uma configuração marcante em *L’histoire d’Adèle H.*

* * *

⁴¹ A inumanidade de Julie é várias vezes apontada. Fanne, por exemplo, escreve sobre as tensões entre a *irrealidade* da protagonista e a *realidade* dos homens: “Les cinq hommes sont captés dans leur vie quotidienne, et la mariée, elle, toujours abstraite – jamais on la voit se lever, se coucher, etc. – les traverse sans les voir” (1972: 147). Elisabeth Bonnaffons escreve ainda que “elle n’a plus l’apparence d’une femme, en c’est contre cette apparence que vont se heurter les cinq hommes du film qui, eux, vivent dans la réalité. Il est donc par la réalité qu’elle se vengera. Elle les séduira avec son corps, avec son aspect de femme et, prisonniers de leur faiblesse, ils se laisseront prendre. Truffaut a volontairement accentué le réalisme de la vie des cinq hommes” (1981: 103).

O segmento relativo à quarta vítima, o pintor Fergus, condensa várias das questões relacionadas com a imagem apontadas até este momento. Quando Julie chega à galeria situada na Rue de la Némésis, onde está patente uma exposição do artista, a câmara repousa sobre um auto-retrato do homem que contém, por baixo, uma espécie de legenda na qual se lê “Fergus”. Dir-se-ia que este gesto serve simultaneamente para introduzir este “filme dentro do filme” (o segmento que inicia), para informar o espectador do nome da personagem, e para dar o mote do regime de imagem em que então se entrará, um regime em que as imagens e as coisas existirão em íntima relação, caminhando rumo a um esbatimento dos respectivos estatutos.

Julie entra na galeria e olha as pinturas expostas nas paredes da sala, de mulheres nuas que se assemelham a si. Em três dessas pinturas a semelhança é inequívoca: na primeira, vê-se um nu de costas com um corte de cabelo como o de Julie; a segunda contém uma mulher de perfil, sentada numa cadeira; e a terceira consiste no retrato de uma figura junto a uma janela. A justaposição das três imagens sugere um movimento que vai da ocultação à revelação, como se a cada quadro a modelo girasse noventa graus, a três tempos, desde uma posição de costas a um posicionamento frontal, numa nova configuração da dinâmica entre aparição e desapareção encenada noutros momentos⁴².

Da galeria parte-se para a casa-estúdio do pintor. Olhando para a câmara e para Julie (o plano é subjectivo) – disfarçada de modelo –, Fergus começa por maldizer a agência por lhe ter enviado uma mulher que não corresponde ao seu pedido (“J’ai demandé une grande fille rouge bien en chair”). Porém, observando melhor, acaba por surpreender-se: “Ça alors! Vous savez que je vous ai cherchée pendant six mois l’année

⁴² Aceitando a ideia de que Julie está como que morta, não estamos longe, neste passo, do que sucede em *Laura* ou em *Rebecca*, em que o retrato “conjures up the dead” (Walker 2005: 324). Cf. também, a propósito deste tópico, Jacobs & Colpaert 2013.

dernière. Vous êtes la femme que j'ai cherchais l'année dernière pour mon exposition.” Coloca a mão no queixo de Julie, observando o seu perfil de perto, e continua: “C’était tout à fait ça. Et voilà, vous arrivez trop tard.” Dispensa-a, mas rapidamente se apercebe de que a pode aproveitar para um trabalho deixado em suspenso, umas ilustrações para um livro de Klossowski “sur le thème de Diane la chasserresse”, para o qual ganha novo alento ao vê-la.

Num primeiro momento, Fergus rejeita Julie por esta não corresponder à figura que pedira para o seu trabalho actual, porém rapidamente a reconhece como a figura de que necessitaria para um trabalho feito no passado e, depois de a dispensar, percebe de súbito que ela possui a figura adequada para um trabalho futuro. Em qualquer destes estágios, Julie é posta em relações nas quais está em situação de desvantagem: não corresponde à figura pedida; corresponde a uma figura que fora necessária no passado; corresponde à figura necessária para um trabalho futuro. Para além disso, como se percebe lembrando a última das pinturas que se vê na exposição, Fergus não precisara – como enuncia – de ter Julie como modelo para as obras que expôs, pois pôde pintá-la tal como ela é. Fergus reconhece Julie, não do plano do real físico, mas dos retratos que pintou dela sem que a conhecesse, como se tivesse pintado o retrato de uma mulher imaginária que encarna nesta falsa modelo que o visita. Pouco depois, dada por terminada a primeira sessão, Fergus mostra uma pintura em que, tal como no último quadro que se vira na galeria, se vê o rosto de Julie emoldurado pelo céu (imagem 7). “Regardez la date. Et je vous ai jamais vue avant.” E conclui, sem réplica: “Cela vérifie l'idée d'Oscar Wilde: la nature imite l'art”.

Um processo análogo a este, em que a vida imita a arte, ou em que a arte prefigura a vida, pode ser identificado em *Jules et Jim* (1962). Os dois amigos estão na

casa de Albert a assistir à projecção de diapositivos, onde se vê estatuária antiga de diversas origens. A certa altura, chama a atenção de ambos um busto de mulher que, diz-nos a narração, “lhes sorri”. Incentivados pela “image projetée sur écran[,] dématérialisée, impalpable, fugace” (Morin 1965: 33), Jules e Jim dirigem-se a um museu ao ar livre, numa ilha do adriático, para contemplar a escultura ao vivo. Simulando a busca dos homens, a câmara vagueia entre a estatuária exposta até encontrar o busto sorridente, e inicia então, sobre ele, um efeito de câmara similar ao efeito de vertigem em *Vertigo*⁴³. Enquanto a câmara enceta *travellings* sobre a estátua a partir de diferentes perspectivas, a voz narradora diz: “Avaient-ils rencontré ce sourire? Jamais. Que feraient-ils s’ils le rencontraient un jour? Ils le suivraient”. De regresso a Paris, Jules e Jim participam num jantar com três mulheres proporcionado por um primo. Uma delas, Catherine, “avait le sourire de la statue d’Île”. A narração prossegue, enquanto a câmara mostra a face de Jeanne Moreau de diferentes pontos de vista, tal como havia feito com a estátua: “son nez, sa bouche, son menton, son front étaient la fierté d’une province qu’elle avait incarnée enfant lors d’une fête religieuse.”

Tal como *La mariée* tem na sua origem o duplo disparo da máquina fotográfica e da arma, e como *La sirène* tem como uma das figuras originárias a fotografia de Julie, também no princípio de *Jules et Jim* reside uma figura visual. Entidade que guia o filme, não obstante a sua ausência no título, Catherine surge primeiro como estátua, e só depois como mulher. Ela aparece então, de forma evidente, enquanto ícone (religioso), figura de veneração, uma ideia que a voz *over* parece confirmar com a alusão a uma

⁴³ A certa altura, durante a entrevista a Hitchcock (1967), o realizador inglês pergunta ao francês se ele sabe como se atingiu aquele efeito em *Vertigo*. Truffaut, que cinco anos antes havia replicado o efeito em *Jules et Jim*, responde: “[executando] um travelling para trás combinado com um efeito de zoom para a frente” (Truffaut 1987: 183, itálicos no original).

situação da infância⁴⁴. Ela é ícone, mas também monstro, Medusa, uma vez que “l’attrait exercé par la statue immobilise celui qui la désire” (Cortade 2006: 1189). Tal como Pigmalião, “Jules et Jim désirent que la figure immobile s’anime” (*id.*: 1190), e ela anima-se efectivamente: o ideal artístico encarna, adquire realidade, e, por consequência deste processo, Catherine é – como Galateia – um ser problemático porque procede a sua representação, tornada referente, numa clara inversão da ordem natural do processo.

Kenneth Gross faz notar que “Catherine as a living woman retains some of the opacity, mystery, and severity, as well as the fascination, of the stone” (1992: 119). A opacidade e o mistério são algumas das qualidades que a estabelecem enquanto mais um elemento do grupo de “gorgeous killers” de Truffaut (Kinder & Houston 1973-4), a par de Julie Kohler e Marion, obrigadas pelas circunstâncias de uma narrativa que lhes é, de algum modo, alheia⁴⁵ a desempenharem o papel de humanos. Que estes “deslumbrantes” seres inumanos sejam, sem excepção, “assassinos” é também relevante. Dessa perspectiva, mais do que se aparentar com Galateia, Catherine assemelha-se à Vénus d’Ille de Prosper Mérimée (Kline 1992). Ludovic Cortade nota que “la statue animée semble prise de la nostalgie de son état originel, pour renouer

⁴⁴ A referência às festas religiosas trata-se apenas da explicitação de uma ideia pressentida também na caracterização das personagens de Julie Kohler e Marion, igualmente trabalhadas enquanto *ícones*. Quando W.J.T. Mitchell discute a idolatria em *What Pictures Want?*, nota uma articulação possível com a conceptualização de “ícone” levada a cabo por Charles Peirce, assim como lembra a remissão etimológica de “idolatry” para o grego *eidolon* (“image in water or a mirror, mental image, fancy, material image or statue” [Mitchell 2005: 192]). Também Auerbach se tinha reportado ao pensamento de Lucrécio sobre: “«film images» (Diels), or *eidola*, which he takes in a materialistic sense. These he calls *simulacra*, *images*, *effigies*, and sometimes *figurae*; and consequently it is in Lucretius that we first find the word employed in the sense of «dream image», «figment of fancy», «ghost»” (Auerbach 1984: 27). O campo semântico identificado por estes autores (remeto também, no âmbito destas questões, para o estudo de Hans Belting [1994] sobre a história da imagem religiosa, e das suas propriedades *mágicas*, antes do advento da ideia moderna de Arte) liga-se directamente, como se vê, com um substrato conceptual que o cinema de Truffaut parece repetidamente activar.

⁴⁵ Catherine é invocada pela estátua, tal como Galateia apenas ganha vida após Pigmalião pedir aos deuses “não ousando [...] dizer «a rapariga de marfim» [disse:] «... esposa semelhante à de marfim»” (Ovídio 2007: 253); Julie Kohler é posta na situação de ter de vingar a morte do marido devido ao erro de outrem; Marion torna-se protagonista de uma história que era, inicialmente, de Julie.

avec une immobilité qu'elle ne trouvera que dans la mort" (2006: 1191). Essa nostalgia da fixidez que caracteriza a ausência de vida de onde ela provém encontra um inverso no movimento perpétuo a que alude a canção de Moreau, sobre "le tourbillon de la vie", mas pode ser considerado análogo ao desejo de Julie Kohler de completar a sua missão para se juntar ao esposo na morte. Interessante é verificar que aqueles que se submetem a estas mulheres-estátua não saiam incólumes da invectiva destas na esfera da vida. Como referi atrás, pode considerar-se que a história de Jules e Jim começa verdadeiramente no momento em que Catherine, a medusa, se anima, e, como escreve Freud, "[t]he sight of Medusa's head makes the spectator stiff with terror, turns him to stone" ("Medusa's Head", 1997: 264). A partir desse momento, então, a tensão entre fixidez e movimento, morte e vida, já não é apenas característica da mulher, mas também dos dois homens. Jim morre no final porque, como as vítimas em *La mariée* (nomeadamente Fergus, que motivou este excuro por *Jules et Jim*), não se revela capaz de se emancipar do horror (em sentido etimológico, que tanto pode veicular medo, quanto veneração e reverência religiosa) provocado por Catherine.

Regressando aos três momentos identificados na cena do encontro entre a noiva e o pintor, interessa notar que a incapacidade de Fergus de ver Julie como quem ela é tem uma compensação perversa no seu discernimento ao vê-la como uma prospectiva Diana caçadora que, sabemos, no plano mítico-simbólico do filme, ela é. Para além de a ter visto *antes de a ver*⁴⁶, ele vê-a, por um efeito de anamorfose, como

⁴⁶ Supõe-se que ele a tenha visto por altura do incidente da igreja, provavelmente numa fotografia de jornal, à semelhança da imagem com que o filme começa. Gillain, no entanto, avança uma outra hipótese que justifique esse "detalhe": "ce détail suggère que l'image de la mariée brièvement entrevue le jour du meurtre le hantait sans qu'il le sache" (1991: 151). Não obstante as possibilidades interpretativas, interessa reter esta ideia de um potencial de assombração imputável às imagens, que será particularmente relevante na análise de *L'histoire d'Adèle H*, a partir do desenho da irmã morta. Em *La mariée*, no

aquilo que ela é para além da máscara, a especificação da “mulher fora do mundo”, abstracta, que Coral vira: aquela deusa que, munida do arco e da flecha, caça. Mais tarde, Corey, o amigo na festa de Bliss que apelidara Julie de aparição, cruza-se com a mulher quando está a chegar à casa de Fergus, e diz depois ao amigo que se lembra dela de algum lugar, mas não consegue precisar qual. O pintor responde confirmando o carácter misterioso daquela mulher, que se lhe apresentara como modelo, muito embora não pudesse ser uma modelo verdadeira, já que se cansara anormalmente das diferentes poses tomadas ao longo da sessão. Fergus, então, reconhece que Julie não é modelo profissional e vê nela o único modelo possível para a representação da figura de Diana. Sem o saber, ele está a antever uma sobreposição de papéis a ter lugar no seguimento da acção: por um lado, no plano do faz-de-conta, Julie fingirá ser Diana a caçadora para ser pintada como tal; por outro lado, ela assumirá efectivamente o papel da caçadora, ao assassiná-lo no momento em que ele a pinta.

Nestas cenas passadas no *atelier* de Fergus, a presença de um boneco articulado de madeira acompanha a movimentação dos actores pelo espaço, surgindo em cenas distintas, colocado em diferentes locais. Ele pode ser entendido como uma figura paradigmática da representação, da possibilidade de animação do inanimado, e do jogo. A marioneta, “wooden head [that] opens up strange worlds” (Gross 2011: 4), já tivera uma primeira aparição em *Les 400 coups*, e voltaria a surgir em *La chambre verte*, neste último repescada, como nota Françoise Zamour, de *Paisà* de Rossellini (2013: 563). Trata-se de uma figura essencial em *La mariée*, como também em *La sirène* e, particularmente, em *Une belle fille comme moi* (1972), na medida em que, nestes dois filmes, as mulheres-marionetistas manipulam os homens, levando-os a executar os seus

entanto, e se pensarmos na cena do casamento como a “imagem-matriz”, a assombração é, como notou Collet, múltipla: “cette image le hante, comme elle hante Julie” (Collet 1977: 136).

desejos. Tal como Truffaut, a desempenhar o papel do realizador em *La nuit américaine* (1973), coloca as mãos no rosto de Jacqueline Bisset, tomando para si as rédeas do movimento desse corpo, Fergus faz o mesmo gesto por diversas vezes ao longo desta sequência, nos planos em que Julie – nome partilhado também pela personagem de Bisset em *La nuit américaine* – posa para os desenhos. Assim se cria, no caso de *La mariée*, um cenário ilusório em que o criador controla a sua criatura (ou, mais precisamente, o intermediário de que se serve para a criação).

Esse cenário é, porém, invertido, pois sabemos que Julie é a personagem-autora que traçou o caminho deste filme na justa medida de um desígnio traçado para si mesma, simbolizado na lista dos nomes que vão sendo riscados à medida que as vítimas são eliminadas⁴⁷. Num momento em que Fergus a instrui com precisão, através de palavras e de gestos, a propósito das posições a tomar, ela corresponde, desempenhando perfeitamente o papel da marioneta. Ela é, no entanto e na verdade, uma marionetista *in disguise* cujo papel implica, no caso específico deste espectáculo, fingir ser marioneta de um marionetista que é, na verdade, ele mesmo a figura manipulada, pondo-se assim em cena, através de Julie, uma instabilidade de base nas relações entre sujeito e objecto que pontua todo o filme.

Desiludido com o facto de a mulher se recusar a passar a noite com ele, Fergus pinta uma cópia perfeita de Julie na parede junto à sua cama, para o acompanhar durante a noite; e esta pintura, feita sem modelo, retrata Julie nua, num movimento para o qual, aliás, o filme já tinha apontado poucos minutos antes, quando Fergus desenhava nua no papel a mulher que estava vestida à sua frente⁴⁸. Fergus insiste assim na representação,

⁴⁷ À semelhança do que acontece em *Kill Bill* (2003 e 2004), de Quentin Tarantino.

⁴⁸ A propósito, Gillain nota que “[s]ous son pinceau, elle deviendra ce qu’elle ne sera jamais dans la vie: une belle femme nue offerte au désir masculin” (1991: 151). Ainda devido a esta capacidade de Fergus ver para além do visível, ainda que numa configuração um pouco diferente, lembre-se a cena em que, olhando uma mulher pela janela, ele consegue calcular precisamente as medidas do seu corpo.

tomando-a como alternativa válida ao real. Neste processo inverso ao primado de Wilde, a arte procura imitar a vida e substituí-la, tentando esbater o desfasamento ontológico entre original e cópia.

No dia seguinte, ele declara-lhe o seu amor: “Il y a des mots, des expressions qui ont traîné partout. Dans tous les romans. Des phrases que j’étais sûr de jamais prononcer [...] Voilà, je vous aime”. Antes da confissão, ele solicita-lhe, no entanto, que ela se vire de costas, isto é, que não lhe ofereça a imagem, que regresse à posição no primeiro dos três quadros que identificámos na galeria, como que para evitar o olhar “castrador” de Medusa (Freud, “Medusa’s Head”, 1997). Ela rejeita-o, e ele percebe que há uma vida naquela mulher que lhe escapa⁴⁹, que ela não é, afinal, a sua marioneta, e pouco depois ela mata-o enquanto ele a pinta, e a imagem emancipa-se do seu estatuto passivo – que fora sempre ilusório – ao ponto de agir, matando.

Ao limpar a casa dos sinais da sua presença, Julie recorta a cara da tela que lhe havia sido antes mostrada, mas, ao descobrir a pintura na parede, decide deixá-la, de maneira a ser depois descoberta, capturada e encaminhada para a prisão, onde poderá matar o quinto homem e completar o seu projecto e o filme. Na cena seguinte, a polícia está no quarto e as fotografias tiradas à pintura na parede servirão de referência para a busca da vítima. Regressa-se aí ao plano que acompanha os créditos iniciais (imagem 8), em que a personagem já era apresentada de forma mediada, à semelhança do que sucede durante o resto do filme.

* * *

⁴⁹ “Fergus ne s’y méprends pas qui, devant *l’impossibilité de connaître* la mariée, se penche sur son lit, le pinceau à la main, pour peindre la femme nue *qu’il ne possédera jamais*” (Fanne 1972: 90, itálicos meus).

Em *La mariée*, Julie representa uma arqui-personagem (imagem) que *encarna* enquanto sonho (p. 27) ou enquanto morte (p. 28), residindo aí o seu paradoxo fundamental. Em *La sirène*, essa relação opera-se de forma aproximável. Quando a personagem de Deneuve surge pela primeira vez, ela só é dada a ver depois de se ouvir o canto do pássaro que traz consigo numa gaiola. Como uma sereia (trazida pelo navio Mississippi)⁵⁰, ela é introduzida pelo canto, e o canto – enquanto sedução – é um tópico que o filme trabalha a partir desse momento⁵¹. Louis Mahé é como um Ulisses que não se amarra no mastro do navio, que não resiste, mas que, pelo contrário, se entrega ao encanto do ser mítico. A discoteca onde Mahé volta a encontrar Julie (então Marion) chama-se, também, Phoenix, o que sugere a analogia com o pássaro mítico que regressa, mas também recupera o passarinho engaiolado com o qual ela surge inicialmente.

O filme fornece indícios, por vezes aparentemente contraditórios, que permitem entender esta personagem como mítica e real, ideal e carne, Julie e Marion, mulher virtuosa e prostituta. Quando Mahé encontra Marion no quarto de hotel, recupera a história que havia contado a Julie no dia em que se conheceram, acerca do processo de povoamento da ilha de Reunião. Então, quando ela lhe perguntara quem tinham sido as primeiras trinta e duas mulheres a ser enviadas para a ilha, ele respondera que eram órfãs. Ao resgatar a história no hotel, ele complexifica-a, corrigindo a proveniência dessas mulheres e estabelecendo um paralelismo entre elas e Julie/Marion: elas eram, de facto, órfãs que viajavam de barco para a Reunião com o intuito de povoar a terra, mas esse é, afinal, o nível superficial da história, um *fait diver* que ele contara a Julie. Elas não eram apenas órfãs (“comme vous”, diz ele), mas sim prostitutas (e

⁵⁰ Mas também, na linha de *La mariée* e de *Nosferatu* (de Murnau e de Herzog), por exemplo, como a morte trazida no navio, que sai apenas depois de todos os vivos.

⁵¹ Também a personagem de Delphine Seyrig, Madame Tabard, tinha sido introduzida através do canto em *Baisers volés*, numa alusão evidente à *Odisseia*.

embora Mahé não diga então “comme vous”, a sugestão fica implícita). O ressurgimento desta narrativa, e a equivalência que ela encerra, é uma forma de, por um lado, Mahé insultar Marion, e, por outro, de o filme nos dizer que ela passa a ocupar, a partir de então, o papel da mulher caída. Isto torna evidente uma filiação a um universo particular, à qual a própria Marion alude a certa altura a propósito de um romance de qualidade literária duvidosa⁵², e que se prende tanto com a origem literária *pulp* do filme, quanto com uma tradição das representações tanto da *femme perdue* como da *femme fatale*, que o próprio cineasta a quem o filme é dedicado já tinha posto em prática em *La chienne* (1931).

Nesta segunda parte, Marion já não só é construída enquanto imagem fugidia, como posta em associação também, cada vez mais, ao sexo e ao dinheiro. Quando Mahé se propõe, a certa altura, descrevê-la “como se ela fosse uma fotografia ou uma pintura”, ele consegue descrever o rosto como uma paisagem, os olhos como rios, a testa como uma planície, o nariz como uma montanha, a boca como um vulcão, mas depois vê-se obrigado a cerrar os olhos, afirmando que esse exercício lhe magoa o olhar. Com os olhos fechados, ele continua: “J’ai les yeux fermés, pourtant je te vois. Je vérifie. Si j’étais aveugle, je passerais mon temps à caresser ton visage. Ton corps aussi. Et si j’étais sourd, j’apprendrais à lire sur tes lèvres avec mes doigts”. O paradigma da visão trabalhado na primeira parte do filme parece ser, assim, substituído pelo paradigma do tacto: qualquer sentido vai dar ao toque. No entanto, como já constatámos em *La mariée* e confirmaremos a propósito de *L’histoire d’Adèle H.*, o acto de anular a visão, em Truffaut, pode ligar-se também com a entrada no domínio do sonho e da idealização. Lembremos, neste ponto, a sugestão do cineasta, de que Julie/Marion pode

⁵² “Un jour où vous vous êtes fâché contre moi parce que je ne voulais pas lire un livre que vous m’aviez choisi. Vous m’avez reproché de ne lire que *A tout cœur*, *Confidences*, *Nous deux*. Car vous ignorez que ce qu’il y a dedans ressemble à la vie de gens comme moi.”

ser entendida como um sonho materializado, e levantemos a hipótese de, mais do que anunciá-la como uma mulher corpórea, esta cena poder querer dizer que ela é um sonho palpável, uma imagem pluri-sensorial.

Na parte final do filme, quando o casal foragido da polícia se esconde numa cabana no meio da neve⁵³, Mahé encontra um exemplar perdido de *La peau de chagrin*, de Balzac, e a estrutura romanesca do autor oitocentista volta a iluminar a narrativa⁵⁴. Perto do fim, ele percebe – por um processo de analogia espoletado por uma tira de banda desenhada em que se vê a bruxa a oferecer uma maçã envenenada a Branca de Neve – que está a ser envenenado por Marion, e resolve abandonar-se voluntariamente ao homicídio. Numa viragem de aparência melodramática, Marion parece perceber, nesse momento, que “nenhuma mulher merece ser amada assim”, e abandona o plano de se desembaraçar de Mahé, escolhendo, pelo contrário, juntar-se a ele: “L’amour lui ouvre les yeux” (Baecque & Toubiana 1996: 368). A reunião é figurada nos momentos finais, trazendo à lembrança a conclusão de *La grande illusion* (1937), de Jean Renoir, em que se vê os dois foragidos a afastar-se, juntos, no meio da neve, rumo a um destino provavelmente afortunado, mas ainda assim incerto.

Em *La sirène*, tudo indica que, no final – consigam ou não fugir à polícia e refugiar-se na Suíça –, ambos existem no mesmo plano de realidade, unidos no mesmo

⁵³ A mesma cabana que aparece em *Tirez sur le pianiste*, e remanescente ainda da que se vê na reencenação da história de Tristão e Isolda levada a cabo por Jean Delannoy e Cocteau em *L’éternel retour* (1943), e também de *On Dangerous Ground* (1951), de Nicholas Ray, o cineasta a que se alude directamente, quando Julie e Louie vão ao cinema ver *Johnny Guitar* (1954).

⁵⁴ Por um lado, Marion é aproximável de Fœdora, a “femme sans cœur” que Raphaël ama e à qual se dedica com fervor, mas que nunca lhe corresponde porque é aparentemente incapaz de sentir, sempre entregue à representação e ao culto do dinheiro. Por outro lado – e especialmente na parte final do filme – ela corresponde a Pauline, na medida em que esta é o “carrasco” (“Tu es mon bourreau!” [Balzac 1972: 280]) de Raphaël, porque uma vez que ele se entregue ao prazer de amar e de por ela ser amado, a morte torna-se uma inevitabilidade devido à pele de *Chagrin*, cuja área reduz magicamente à medida que os desejos do homem que a possui são cumpridos. Se na segunda parte do filme, enquanto ‘prostituta’, Marion é análoga de Fœdora, no final ela encarna definitivamente o ideal associado ao amor e à morte, tal como Pauline.

fito. Contudo, esse encontro pode estar a dar-se, em vez de num “plano de realidade”, num outro plano alternativo, análogo do sonho, como se, em vez de Marion se metamorfosear de sereia em mulher para se reunir com Louis no mundo, fosse Louis Mahé quem se fantasmagorizasse e se unisse a ela noutro plano, tal como é sugerido no fim de *L'éternel retour*. Afinal, no momento em que Marion o envenena, ela é amada como uma mulher que mata, o que não está muito longe da situação de morte de Coral, também moribundo, perante Julie Kohler. Numa analogia entre os dois casais, dir-se-ia que Julie é o “rêve inaccessible” de Coral, e Marion é a materialização do sonho de Louis Mahé. Na situação de envenenamento, Marion está a ser amada como um anjo da morte, um ser arquetípico, e é justamente ao perceber isto que ela aceita amar em retorno. Esta fusão entre amor e morte, que dá origem a um momento de contacto fora do plano de realidade física, evoca *La femme d'à côté* (1981), em que Mathilde – apresentada como pertencendo à esfera que Fanne caracterizou como “hors du monde normal” (1972: 146) – se vê obrigada, uma vez que não consegue recuperar para si o homem que deseja, a matá-lo, tal como a si própria, durante uma relação sexual. Este acto está na origem de um momento em que, numa reconfiguração do “«love as death» topos” identificado por François Rigolot (1997: 108), uma ideia de plenitude do amor é atingida inteiramente na morte⁵⁵.

Enquanto personagens caracterizadas como “apparitions”, Marion e Julie Kohler são imagens e projecções, seres que, à semelhança ainda da Catherine de *Jules et Jim*, “never [escape] from the burden of symbol-hood” (Monaco 1976: 51).

⁵⁵ *Matador* (1986), de Pedro Almodóvar, propõe um cenário muito semelhante a este. A união entre o amor e a morte é, de resto, um tópico essencial de *La mariée*, e sê-lo-á ainda em *L'histoire d'Adèle H.* e *La chambre verte*.

CAPÍTULO 2

DESAPARIÇÕES

(L’histoire d’Adèle H. e La chambre verte)

I lifted my head and tried to look boldly round the dark room; at this moment a light gleamed on the wall. Was it, I asked myself, a ray from the moon penetrating some aperture in the blind? I can now conjecture readily that this streak of light was, in all likelihood, a gleam from a lantern carried by some one across the lawn: but then, prepared as my mind was for horror, shaken as my nerves were by agitation, I thought the swift darting beam was a herald of some coming vision from another world.

Charlotte Brontë
Jane Eyre

Em *La leçon de cinéma: François Truffaut* (José-Maria Berzosa, 1983), o cineasta refere que em filmes como *L’histoire d’Adèle H.*, *La mariée était en noir*, *L’homme qui aimait les femmes* (1977) ou *La chambre verte*, as tendências obsessivas dos protagonistas lhe permitiram estruturar as narrativas em função de um horizonte bem definido, impedindo um efeito de dispersão que caracterizaria outros filmes seus, entre os quais *La nuit américaine* ou *L’argent de poche* (1976). Esta característica partilhada está na base de uma paridade que Truffaut assinala na discussão de *La chambre verte*: “Penso neste como o filme gémeo de *L’histoire d’Adèle H.* Sempre considereei que os dois filmes deveriam ser vistos em conjunto. *La chambre verte* também é baseado numa obsessão e em variações em torno dessa obsessão. Creio que esse é o tema subjacente.” E prossegue: “Para além disso, gostei de realizar um filme em que uma pessoa que se amou ou pela qual se sentiu um certo fascínio, mas que faleceu entretanto, pode continuar a suscitar sentimentos nos vivos”.

Estas palavras permitem identificar dois traços fundamentais partilhados por *L'histoire d'Adèle H.* e *La chambre verte*, dos quais o primeiro é a referida composição narrativa em função de uma monomania da personagem, comum a outros filmes. Para além disso, a estranheza de um sentimento poder sobreviver à morte, que Truffaut também salienta em *La chambre verte*, ecoa ainda a reflexão conduzida anteriormente a propósito de outras histórias de viuvez, nomeadamente *La mariée* e *Vertigo*. Adèle, por seu turno, ama um homem que não a ama de volta. Mais do que isso, Adèle – tal como Julien Davenne, o protagonista de *La chambre verte* – parece presa num tempo e num espaço que não aqueles em que está efectivamente inserida. O drama destas personagens não reside apenas no facto de viverem ambas “histórias de amor de uma só personagem” (Collet 2004: 72), mas também numa espécie de impossibilidade ôntica que conduz à loucura e à morte. Ambas se encontram presas numa espécie de limbo existencial, entre passado e presente, vida e morte, sendo esta uma condição partilhada pelas imagens sobre as quais os filmes também trabalham.

2.1. Vida especular

Le reflet ne paraît-il pas toujours plus spirituel que l'objet reflété? N'est-il pas de cet objet l'expression idéale, la présence libérée de l'existence, la forme sans matière? Et les artistes qui s'exilent dans l'illusion des images, n'ont-ils pas pour tâche d'idéaliser les êtres, de les élever à leur ressemblance désincarnée?

Maurice Blanchot
L'espace littéraire

Pode dizer-se que uma das perguntas centrais que vários filmes de Truffaut suscitam relaciona-se com a identidade das personagens, e este é um questionamento de que são, aliás, casos paradigmáticos os dois filmes antes analisados. Tal como se viu em *La mariée* e *La sirène*, a problematização da identidade surge muitas vezes a par do trabalho sobre a imagem, nomeadamente retratos. Por vezes, porém, a figura do espelho é crucial nessa indagação em Truffaut.

Num estudo dedicado à verdadeira história de Victor de Aveyron, a criança que serviria de modelo a *L'enfant sauvage* (1970), Roger Shattuck descreve o seguinte episódio:

Bonnaterre showed the boy a mirror to see how he would react; it was a standard test for savages and idiots. He apparently saw a person but did not recognize himself. He had formed no self-image. He tried to reach through the mirror to grasp a potato he saw in it; but the potato was being held behind his head. Then, after a few tries and without turning his head, he reached back over his shoulder and grasped the potato. (Shattuck *apud* Andrew 2013: 234)

No filme de Truffaut, o primeiro encontro de Victor com um espelho perturba-o. Depois de procurar cheirá-lo, ele coloca as mãos sobre a superfície do vidro, procurando tocar no rapaz que está a ver à sua frente. O doutor Jean Itard,

apercebendo-se da incapacidade do rapaz em lidar devidamente com o mecanismo de reflexão do espelho, coloca-se atrás dele, agitando de um lado para o outro uma maçã, que Victor tenta agarrar no espelho. Quando compreende que a maçã está atrás de si, ele segura-a finalmente e come-a, concretizando-se assim a primeira etapa no processo de aprendizagem que o filme documenta.

Jean Collet sugere que esta é uma figuração da “fase do espelho” lacaniana (1977: 175), e trata-se, de facto, de um primeiro passo na formação da identidade, que passa naturalmente pelo reconhecimento de si próprio através da identificação da sua imagem reflectida. Por outro lado, esta cena põe em evidência algumas características que devem ser tidas em consideração ao nível da análise do discurso conduzido sobre a imagem. Assim, e uma vez que me reportei ao processo de aprendizagem de Victor, a lição aqui em causa é lacaniana na medida em que o encontro com a sua imagem no espelho o auxilia a concretizar uma ideia de si mesmo, mas é também platónica, na medida em que lhe permite aprender, no seu primeiro encontro com um espelho, que nem todo o visível é realidade física, que há “objectos aparentes, desprovidos de existência real” (Platão 1980: 454). Ignorante da advertência platónica, a confusão instala-se no momento em que Victor toma a sua imagem por um outro rapaz, e a imagem de uma maçã por uma maçã, tentando chegar a eles por meio dos sentidos, cheirando o rapaz especular e procurando agarrar a maçã reflectida.

O surgimento desta questão ao longo do capítulo anterior dá conta de que a confusão entre as coisas e as suas representações é um problema recorrente no cinema de Truffaut, que adquire diversas configurações. Aqui, essa confusão é literalizada com a exibição do encontro entre um indivíduo que nada sabe sobre dispositivos de re-apresentação do mundo e um espelho, que é o duplo mimético por excelência do real visível. É através do tacto que a criança fica a saber que a imagem da coisa não é a

coisa, porque embora partilhem a aparência, não compartilham da mesma materialidade. Ainda antes de aprender a decodificar o funcionamento do espelho, ele descobre, por experiência empírica, que o espelho é deceptivo, podendo, a partir desse momento, desconfiar da sua faculdade de percepção.

A propósito de algumas “histórias de espelhos”, Fernando Guerreiro escreve:

Perdendo em consistência, profundidade, a imagem, reflexo no espelho, coloca-se à partida com um estatuto de menor densidade, realidade, que a aproxima, enquanto simulacro (como “não ser”, *phantasmata* [Platão]), do espectro ou do fantasma. Mas trata-se de um espectro paradoxal já que, diferentemente das imagens dos sonhos, encontra-se-lhe associada a aparente objectividade – um *estar-lá* físico, visível – da imagem. (Guerreiro 2007: 90)

Por um lado, o “estar-lá” físico, que reconfigura o “ça a été” de Barthes num tempo presente, expressa a interdependência (temporal e espacial), já verificada em *L'enfant*, entre a coisa e a sua imagem. Por outro lado, Guerreiro chama também a atenção para o espelho como, ao apresentar um défice de realidade em relação ao mundo físico, estando próximo do domínio do espectral. Seguindo esta linha de raciocínio, olhar-se no espelho pode significar enfrentar o seu fantasma, o que sugere um desenvolvimento perverso que Guerreiro também caracteriza, quando afirma que “[se sabe], contudo, que, pela forma como os apercebemos – como eles em nós se fixam (nos ocupam) e vivem (agindo-nos) –, também os fantasmas, ao alucinar-se, podem revestir-se de um *grau de realidade* com que não contávamos à partida” (*id. ibid.*). Em *L'histoire*, é claramente trabalhada a ideia de que o espelho devolve, em paralelo à imagem, um fantasma *vivo* no sujeito que se encara. Guerreiro escreve ainda que “[a] prova, realidade dos fantasmas, reside nos *efeitos* que eles em nós produzem: no modo como nos *afectam*, ie. como, pelas paixões (sentidos), nos mudam em nós (o nosso comportamento, noção das coisas) e ao próprio mundo em que existimos” (*id. ibid.*), e

este será – na dobra entre a existência do fantasma no espelho e o processo de incorporação do espectro – o movimento a reter para o desenvolvimento da minha reflexão sobre *L'histoire*.

Na primeira vez que vemos Adèle Hugo reflectida num espelho, ela está a escrever aos pais depois de uma partida sem pré-aviso. Nesse plano, estão inicialmente em campo o corpo de Adèle e o seu reflexo. Contudo, um *travelling* para a frente acaba por erradicar o corpo do plano e mostrar unicamente a sua imagem. Adèle reproduz em voz alta o que escreve, olhando o mundo através do espelho, no que se inclui vários *regards caméra*. Este plano parece recuperar um outro de *Les deux anglaises et le continent* (1971) em que Muriel é mostrada a escrever e a ditar uma série de mudanças que pretende encetar no modo de conduzir a sua vida. Também aí se vê corpo e imagem, até ao momento em que a câmara isola unicamente a imagem, originando um plano em que podemos observar a imagem de Muriel a encarar-se a si mesma.

Sendo Adèle e Muriel personagens paradoxalmente solipsistas (paradoxalmente, porque são apresentadas como personagens que amam), a resolução visual de as mostrar em espelhos, de que deriva a criação de situações em que a única réplica possível é a devolução de uma imagem sua, parece estar directamente ligada com uma impossibilidade de elas se libertarem de si mesmas e estabelecerem contacto com o mundo. Esta ideia intensifica-se ao atentarmos na natureza dos escritos produzidos por ambas nestas cenas. Adèle, por um lado, escreve uma carta, um documento de natureza comunicacional cuja existência pressupõe um interlocutor. Muriel está, por seu turno, a escrever uma série de resoluções que perspectivam mudanças de comportamentos face aos indivíduos ao seu redor: tentar evitar discussões com a mãe e mostrar-lhe maior afeição, não ter ciúmes da irmã, não procurar fazer com que Claude pense que ela é melhor do que é.

O perfil destas personagens está intimamente relacionado com a escrita. A progressão de *L'histoire d'Adèle H.* articula-se com a progressão da escrita de Adèle, não só de cartas mas em especial do diário que, perto do final, se transformará num livro (“c’est mon livre”, dirá ela) que, tal como o livro de *L’homme qui aimait les femmes*, se confunde com o filme, na medida em que o diário pessoal de Adèle não conta senão “*l’histoire d’Adèle*”. Muriel escreve igualmente um diário e, tal como em *L’histoire* (se aceitarmos a analogia entre o diário e o filme que vemos), a integridade – enquanto documento pessoal – desse diário é posta em causa, primeiro quando a autora o insere num circuito epistolar, enviando-o a Claude, e depois quando este decide publicá-lo.

Desenvolvendo dinâmicas complexas entre a imagem e a escrita, o acto de escrever ao espelho desencadeia trânsitos que não se resolvem numa perspectiva única. Se atrás disse que Muriel é uma personagem em relação com a escrita, poderia dizer também, numa aparentemente paradoxal alternativa, que ela é uma mulher-imagem, da ordem dos ícones analisados no capítulo anterior. O trabalho sobre a apresentação gradativa da figura de Stacey Tendeter, a actriz que interpreta a personagem, aponta nesse sentido. Numa fase muito inicial do filme, em Paris, Anne mostra a Claude uma fotografia da sua irmã, tirada quando esta tinha apenas dez anos (imagem 9). Há um grande plano sobre a fotografia a preto e branco, e a voz narradora descreve a figura: “le visage rond, la bouche sévère, et dans son regard quelque chose de farouche”. Já na casa das irmãs, no País de Gales, Muriel não se junta a todos na primeira noite à mesa de jantar devido a uma doença dos olhos; o olhar de Claude e a objectiva da câmara repousam sobre a cadeira, em clara figuração da ausência. Na segunda noite, Muriel junta-se-lhes, porém com uma venda branca sobre os olhos. Quando a vemos novamente com Claude, após a cena de escrita das resoluções ao espelho, Muriel está

com óculos, e só após várias sequências surge pela primeira vez sem eles, oferecendo finalmente a Claude a sua imagem sem qualquer efeito de mediação.

Numa aproximação entre estas histórias de duas irmãs (Adèle e Léopoldine, Anne e Muriel), pode tentar-se estabelecer pares. Se Adèle e Anne são personagens com corpo, não se pode dizer que Adèle seja uma figura da imanência, contrariamente ao que sucede com Anne – personagem da matéria, de que é símbolo a sua actividade artística de escultora. Por outro lado, enquanto figuras fantasmáticas, Léopoldine e Muriel são bem distintas, especialmente porque Léopoldine está, enquanto corpo, ausente do filme, e presente apenas nas imagens, nos espelhos e nos sonhos de Adèle. Esta e Muriel aproximam-se enquanto figuras da escrita e de regimes de intransitividade, porém neste regime entra também a imagem, como vimos em Muriel e veremos adiante em Adèle. Ambas pertencem, igualmente, ao grupo de personagens obsessivas identificadas por Truffaut, que por virtude da sua obsessão se vêem impossibilitadas de contactar realmente com os outros, tornando-se solitárias. A ausência de corporalidade em Muriel prende-se com um puritanismo que está, no entanto, em permanente tensão com a paixão por Claude. A pulsão sexual, no caso de Muriel, parece contribuir para um processo de implosão remanescente de *Cat People* (de Tourneur [1942] e de Schrader [1982]) ou – mais perto do realismo de Truffaut – da personagem da freira interpretada por Liselotte Pulver em *La religieuse* (1966), de Rivette. Contrariamente à dinâmica estabelecida entre Antoine Doinel e Fabienne Tabard em *Baisers volés*, em que Doinel percepcionava inicialmente Tabard como aparição, para depois ela – tornada corpo-missiva – o ir contrariar afirmando a sua corporalidade, em *Les deux anglaises* é Muriel quem se impõe como imagem (mulher sem corpo) desde o início, não restando a Claude outra alternativa senão vê-la, também, como um ser sem corpo. O olhar de Muriel sobre si própria no espelho liga-se com o vício do onanismo que posteriormente

ela confessa a Claude por correspondência, dando então uso à segurança proporcionada pelo diferimento temporal e espacial que a carta proporciona (e que Tabard, personagem ‘anti-onanista’, recusa).

Apenas perto do final, quando “não obstante os seus trinta anos, parecia ter vinte”, Muriel emancipa-se da sua condição de imagem intangível e entrega o seu corpo a Claude. A cena de sexo é comentada pela voz *over*, que proclama a secreta missão de Claude de fazer de Muriel, naquele momento, uma *mulher*. Com contornos naturalmente muito distintos, Muriel é afinal, como Tabard, mais um exemplo de uma aparição que encarna para desaparecer depois (aparição-encarnação-desaparição). Após o grande plano do sangue nos lençóis, um *fade to red* anuncia a violência da conversão do fantasma em mulher. Muriel desaparece, e Claude não mais a verá, acabando a procurar nas crianças que vê por Paris uma semelhança com a fotografia de Muriel em criança que lhe denuncie tratar-se da sua filha.

A relação entre espelho e escrita é prolongada numa cena que ocorre após um espectáculo de hipnose a que Adèle assiste. Terminado o número, ela desce aos bastidores para propor um trabalho ao hipnotizador: em troca de uma quantia considerável de dinheiro, ele deverá recorrer aos seus poderes para levar Pinson, o oficial por quem Adèle está apaixonada e pelo qual partiu de junto da família para Halifax (Nova Scotia, Canadá), a casar-se com ela. Perante a desconfiança do hipnotizador de que ela não terá recursos para pagar a soma necessária, Adèle recorre ao nome do pai – Victor Hugo, que já fora descrito antes como “the most famous man in the world” – para o persuadir a prosseguir com aquela tarefa.

Toda a cena é construída sobre dois espelhos. Quando Adèle entra no camarim, o hipnotizador está sentado em frente do espelho, numa posição remanescente do final de *Sommarlek* (1951), de Ingmar Bergman. Ficamos a saber no fim da sequência que o

hipnotizador é um vigarista permite regressar ao capítulo anterior e associar simbolicamente este espelho específico aos domínios da decepção, do jogo e da representação que me guiaram antes. O uso da imagem no espelho pode chamar simplesmente a atenção para o engano ou para a ilusão. Tal como Kohler ou Marion, também Adèle é versada em camuflar a sua identidade. Ela começa por apresentar-se na casa onde fica hospedada como Miss Lewly, e depois dirige-se ao notário, onde, como afirma Amândio Reis:

finge ser esposa de um médico, deslocada a Halifax em favor a uma sobrinha “un peu trop romanesque” que estivera mais ou menos comprometida em casamento com um tal Tenente Pinson. A história apresentada ao notário parece corresponder à verdade em todos os pontos, excepto na substituição da própria por uma suposta sobrinha. A sofisticação da mentira permite-lhe até julgar essa sobrinha reprovadoramente, como “romanesque”, o que assenta muito bem a si mesma e, por conseguinte, constitui um primeiro momento importante de distanciamento e auto-análise da sua personagem. (Reis 2015)

Como o autor faz notar, a representação permite a Adèle referir-se a uma terceira pessoa imaginária que é, na verdade, ela mesma. Trata-se de um jogo que traz à lembrança os momentos em que Julie Kohler tinha tido de fingir ser aquilo que já era para matar as suas vítimas. Adèle, no entanto, afasta-se determinantemente de Julie nesse aspecto, pois o tipo de personagem a que corresponde não é mítico, do domínio dos arquétipos, mas antes romanesco, e portanto reminiscente de uma tradição literária que é também, e significativamente, a do pai de quem ela se pretende distanciar, como se, de alguma maneira, Truffaut imaginasse a sua Adèle Hugo como uma personagem dos romances do escritor oitocentista. Esta questão relaciona-se com o outro espelho, na parede oposta da sala do hipnotizador. Quando ele lhe pergunta quem é o tal pai que facultará o dinheiro necessário à transacção, ela escreve sobre um espelho empoeirado o nome “Victor Hugo”. Começa-se por ver o espelho em plano aproximado, com o

reflexo turvo de Adèle nele. Ela escreve, e quando já se pode ler “Victor H” há um corte para o hipnotizador. Um novo corte para o espelho, onde se lê então o nome inteiro, mostra Adèle a apagar o que tinha escrito, enquanto olha para a câmara através do espelho que, ao ser limpo, revela com maior nitidez o seu próprio rosto.

O espelho aliado à escrita aparecera já em *Les 400 coups*. Na sequência inicial, Antoine Doinel é punido por ser visto a inscrever um bigode na fotografia de uma *pin-up*. O professor ordena-lhe que se dirija, de castigo, para o canto da sala, e proíbe-o minutos depois de acompanhar os colegas até ao recreio no intervalo. A criança, no canto da sala de aula, escreve com giz na parede: “Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel, puni injustement par Petite Feuille pour un pin-up tombée du ciel. Entre nous, ce sera «dent pour dent, œil pour œil»”. Quando o professor se apercebe da diabrura, escarnece de Doinel (“Nous avons un nouveau Juvenal dans la classe, mais il est encore incapable de distinguer un alexandrin d’un décasyllabe”) e exige-lhe, para o dia seguinte, um trabalho de casa. Doinel terá de conjugar, em todos os tempos dos modos indicativo, condicional e conjuntivo, “je dégrade les murs de la classe et je malmène la prosodie française”. Depois, em casa, vemos Doinel a abrir o seu caderno em cima da mesa de jantar e a escrever, ouvindo-se a sua voz a dizer em *over* “que je dégradasse les murs de la classe”. No dia seguinte, ele levanta-se e dirige-se ao espelho da casa de banho, que está embaciado. Limpando a superfície do espelho ao passar a mão nela – e remetendo assim para o gesto de limpeza da parede da sala de aula, na qual escreveu antes –, Doinel expõe, como Adèle fará na cena do camarim, a sua imagem. Ouve-se novamente, em voz *over*, “que je dégradasse les murs de la classe”, mas desta vez a voz é a do professor, o que parece fazer com que Doinel fique em espanto perante essa disjunção entre a sua imagem e a voz de outro (“between sound and meaning” [Doane 1980: 48]), que sugere um efeito de assombração, ou mesmo de possessão, o que nos

permite regressar a Adèle e sugerir, na cena análoga, a mesma assombração exercida pelo pai, figura ausente do filme.

O espelho, combinado com ideias de identidade e progenitura, tinha também surgido numa curta cena de *Les 400 coups*, quando Doinel, sentado no toucador da mãe e enquadrado em três espelhos diferentes, se penteia com a escova dela, cheira o seu perfume e finge usar o seu revirador de pestanas⁵⁶. Seguindo esta cena de uma sequência em que a criança põe a mesa para o jantar e vai à mercearia fazer as compras que a mãe não quis fazer, Truffaut chama a atenção para a ausência da mãe no lar, sugerida como uma das razões pelas quais Doinel apresenta uma ligeira vontade de dissidência (uma dissidência partilhada por Adèle). Para além disso, colocando espacialmente Doinel no lugar da mãe, e apresentando esse lugar como um ponto onde vários espelhos devolvem o reflexo, evidencia-se também o egoísmo e a vaidade da personagem da mãe, que, voltada para si, negligencia a criança. Finalmente, o facto de Doinel se ver a si mesmo a partir do lugar da progenitora reforça ironicamente a falta de um olhar maternal sobre ele, que o próprio tenta compensar momentaneamente, numa espécie de encenação da orfandade que sofrerá uma outra configuração em Adèle, que chega a escrever, depois de afirmar que “je denonce l’imposture de l’état civil et l’escroquerie de l’identité”: “je suis née de père inconnu, de père complètement inconnu. Je ne connais pas mon père si je suis née de père inconnu”.

Em *L’histoire*, o espelho empoeirado onde inicialmente não se vê Adèle dá lugar – após a inscrição e o apagamento do nome de Victor Hugo – a um espelho limpo onde ela pode finalmente encontrar o seu reflexo. Este processo não é simples, nem

⁵⁶ O recurso de Truffaut ao toucador marca um regresso ao cinema clássico do qual esse objecto é remanescente, em especial do melodrama e do *woman’s film*, a que não será alheio – como veremos – *L’histoire d’Adèle H. The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2015), de Mark Rappaport, é um ensaio visual importante sobre o modo como diversas utilizações deste objecto podem produzir significados distintos.

resolve o problema da identidade (“escroquerie”) de Adèle, que manterá até ao final uma relação conturbada com o pai, mas marca o momento em que ela recorre ao mesmo nome que recusa para atingir os seus fins, isto é, materializar a fantasia de casar com Pinson; e é ao recorrer ao nome censurado que Adèle, ironicamente, visibiliza a sua figura, se *identifica*. É também importante notar que, como descrevi antes, o plano que termina com o corte para o contracampo do hipnotizador é interrompido no momento em que Adèle acaba de desenhar o “H” de Hugo (imagem 10). A lógica de significação, nesse momento específico, é da ordem do hieróglifo e prolonga a que foi iniciada no título do filme. O “H.” não está só para Hugo, a família verdadeira que o filme recupera, como para o seu duplo representativo *no filme*, ao qual já é subtraído o remanescente do nome, como ainda para a complexa situação identitária da protagonista, entre a aceitação e a rejeição de um nome, e – este é um dos pontos que desenvolverei mais à frente – a assumpção de um papel na história da sua vida.

Enquanto propiciador, a um tempo, do reconhecimento e ‘outramento’, identificação e *doppelgänger*, o espelho perturba necessariamente ideias estáveis de identidade. Thomas Elsaesser e Malte Hagener distinguem entre um uso “ontológico” (mais próximo da análise que encetei a propósito de *L’enfant sauvage*) e um uso “psicopatológico” do espelho em cinema. A propósito da segunda variante, escrevem: “the mirror-shot marks a moment of rupture and doubling that simultaneously makes the spectator aware of how fragile the cinematic illusion is and immerses him/her deeper into the (often split) personality of the protagonist” (Elsaesser & Hagener 2010: 77). A artificialidade da ligação entre o ser, a aparência e o nome, para Truffaut, fica bem documentada numa cena de *Baisers volés* em que Antoine Doinel repete inúmeras vezes, frente a um espelho posto sobre o lavatório da casa de banho, primeiro o nome das duas mulheres por quem está apaixonado, e depois o seu próprio nome. À medida

que repete o seu nome, o tom de voz aumenta, e, no auge da exaltação, ele tapa os olhos e leva água a cara, voltando a encarar o seu reflexo. Como nos momentos em que Victor não consegue lidar com os desafios de Itard e se exaspera, Doinel parece experienciar aqui uma desestabilização na bifurcação representada pelos nomes de Christine Darbon e Fabienne Tabard. A figura do duplo que o espelho sugere, no entanto, como nota Fanne (1972: 88), só se encontra abertamente em *Fahrenheit 451*, em que Julie Christie interpreta simultaneamente os papéis de Clarisse e Linda, sendo esse também o filme em cujo desfecho as personagens abdicam de um nome para tomarem para si a identidade de um livro, o que – por sugestão de *Baisers volés* – nos permite imaginar um cenário em que um homem possa olhar para o espelho e repetir sucessivamente o seu nome-título.

A triangulação entre o espelho, o corpo e a imagem do corpo pode corresponder também a uma outra configuração do problema transversal à filmografia de Truffaut que é a visão. Recorde-se que a última das resoluções na lista que Muriel enumera é “não cansar mais os olhos”. Sugere-se, durante o filme, que a deterioração do sentido da visão em Muriel é originada por um excesso de escrita e leitura, o que nos permite aproximá-la de Adèle, mostrada frequentemente a escrever no seu quarto mal iluminado. Contudo, a perda da visão parece ter, em *L’histoire*, também uma relação íntima com problemas identitários. O primeiro sinal da iminência da cegueira surge quando o livreiro oferece à protagonista uma edição de *Les misérables*. Adèle, ao ver o nome do pai na página de rosto, pisca muito os olhos, antes de rejeitar a oferta. Na noite seguinte, ela sente os olhos arder, e pouco depois aparece pela primeira vez a usar óculos. Ser-lhe apresentado o romance de Victor Hugo constitui, para ela, a prova de que a sua identidade já não é desconhecida. Sabendo ser *vista* como quem ela é – Adèle Hugo – o processo que aí se inicia é o da progressiva incapacidade de *ver* o mundo.

Todavia, como se verá adiante, e lembrando as palavras de Fernando Guerreiro a propósito do traço duplo do fantasma no reflectido e no reflexo, a grande figura no espelho, em *L'histoire*, é a desaparecida Léopoldine.

2.2. Matéria de efígies

Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie. Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même...

Théophile Gautier
La Morte amoureuse

Embora nem sempre inserido no conjunto das *ghost stories* de Henry James, “The Altar of the Dead” surge, por exemplo, numa antologia de contos fantásticos do autor coligida em 1970 e intitulada *Stories of the Supernatural*. Poderia argumentar-se contra a catalogação deste relato como “história do sobrenatural”, uma vez que ele parece ser construído de acordo com os códigos da narrativa realista. Por oposição ao que se verifica, por exemplo, em “The Turn of the Screw”, não há neste sequer a sugestão do elemento fantástico. No entanto, Leon Edel, responsável pela selecção, inseriu o conto na antologia, lembrando na introdução ao texto que James “considered the story as belonging to what he called the «quasi-supernatural»” (Edel 352). Quando descreve a narrativa, Edel não matiza o discurso no que diz respeito à factualidade dos fantasmas: “The «altar» is filled with ghosts, each candle symbolizes a departed friend” (*id. ibid.*). De facto, embora os fantasmas não se apresentem enquanto aparições neste conto, os mortos possuem um estatuto de co-presença com os vivos, tornando-se fantasmas de uma outra ordem.

Tal como “Vera”, de Villiers de L’Isle Adam ou *Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach, “The Altar of the Dead” apresenta a situação de viuvez de um homem e a sua forma de lidar com essa falta. Aqui, contudo, não existe apenas um fantasma (o

“pale ghost [...] a sovereign presence” da esposa falecida [James 1996: 450]), mas um exército de mortos: “There were other ghosts in his life than the ghost of Mary Antrim. [...] He had formed little by little the habit of numbering his Dead” (*id.*: 451). Ao recorrer à figura de um purgatório em terra para caracterizar o inter-espço em que se situam estes mortos⁵⁷, James torna problemático o regime de representação “realista” a que inicialmente aludi. Neste aspecto, o conto de James, tal como a novela de Rodenbach, constrói-se, não de acordo com o fantástico propriamente dito – como em *L’Isle-Adam* ou em Poe –, mas no domínio de um realismo fantasmagórico, ou “quase-sobrenatural”.

La chambre verte não se apresenta como uma estrita adaptação, mas segue, conforme anunciado nos créditos iniciais, um “scenário sur des thèmes de Henry James”. O texto do autor americano ao qual Jean Gruault e Truffaut mais claramente recorrem na composição do guião é “The Altar of the Dead”, porém detectam-se elementos de “The Friends of the Friends” (também conhecido pelo seu primeiro título “The Way it Came”), tal como o que Françoise Zamour identifica como “James’ strange perspective on human relationships dramatized in «The Beast in the Jungle»” (2013: 561)⁵⁸. De “The Friends of the Friends”, recupera-se o estranho incidente que está na base da aproximação entre as duas personagens: um homem viu a mãe no preciso momento em que, noutro ponto geográfico, esta morria sem o conhecimento dele, e uma mulher vislumbrou também uma aparição do pai no momento da morte deste. A ocorrência é transposta para o filme, com as personagens masculina e feminina a duplicarem estes episódios, aqui igualmente trazidos à história como recordações de um passado, o que implica que o único episódio em que o sobrenatural se efectiva não tenha

⁵⁷ “[I]t was as if their purgatory were really still on earth” (James 1996: 451).

⁵⁸ Zamour assinala outras possíveis inspirações, entre as quais dados biográficos de James e de Auguste Comte e Clotilde de Vaux, ou ainda escritos de Théophile Gautier ou Marcel Proust (2013: 561).

figuração visual no filme, sendo remetido para um tempo anterior ao presente, veiculada em código pela linguagem, e permitindo a manutenção do regime “quase-sobrenatural” de James.

O núcleo temático evidentemente extraído de “The Altar of the Dead” relaciona-se com a morte. O protagonista – George Stransom no conto, Julien Davenne no filme – pratica “a religião dos Mortos” (James 1996: 452) e cria inicialmente um altar em honra da sua esposa, e depois um segundo altar dedicado a todos os amigos que perdeu. Como observa Zamour, o conto acaba por se aproximar, no seu desenvolvimento, de uma ideia de vida não vivida, ou da vida que é como uma morte (“[a] kind of a death-in-life” [Edel 1970: 353]), que atravessa “The Beast in the Jungle” e outros contos do autor. Se o narrador começa, no trecho atrás citado, por nomear os fantasmas dos mortos, passa também a indiciar a actividade das personagens vivas como análoga à dos fantasmas através do uso de acções habitualmente associáveis aos mortos, e vice-versa. Sobre as personagens vivas, lê-se, por exemplo, que “they *haunted* the region not mapped on the social chart” (464, *itálicos meus* nesta e nas seguintes citações), ou fala-se do “place they *haunted* together” (468), ou diz ainda Stransom a certa altura: “Mine are only the Dead who died *possessed of me*. They’re mine in death because they were mine in life” (472). Os mortos, por seu turno, podem, por exemplo, “morrer outra vez”⁵⁹ ou “guardar pessoas”⁶⁰. É assim sugerida uma livre transitoriedade entre a vida e a morte e os vivos e os mortos, de tal forma que, quando se fala em “os outros”, dificilmente se pode precisar de quem se fala: a dado passo, a entidade

⁵⁹ “His altar moreover had ceased to exist; his chapel, in his dreams, was *a great dark cavern*. All the lights had gone out – all his Dead *had died again*” (480). Atentando na passagem “a great dark cavern”, e tendo em conta as frequentes aproximações estabelecidas entre a caverna de Platão e o cinema (Guerreiro 2008: 101), e ainda a conceptualização do funcionamento do cinema como análogo ao sonho (Kuntzel 1972 & 1975), a transposição desta capela para cinema por Truffaut adquire, por si só, relevo especial enquanto figura ou metáfora de cinema.

⁶⁰ “He had given himself to his Dead, and it was good: this time *his Dead would keep him*” (James 1996: 483).

narradora diz, sem especificar, que “the word «they» expressed enough” (465), e próximo do final anuncia-se ambigualmente que “[Stransom] too should be one of the Others. What, in this case, would the Others matter to him, since they only mattered to the living?” (482).

The Others (2001), de Alejandro Aménabar, insere-se numa longa linhagem de filmes, na qual se contam por exemplo *Das Cabinet des dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) ou *Alice ou la dernière fugue* (Claude Chabrol, 1977), fundada na possibilidade de o cinema dar a ver um plano de realidade alternativo (de irrealidade)⁶¹, ou, no caso particular do filme de Aménabar, o ponto de vista dos mortos, uma vez que, “du début à la fin du récit, on est chez les morts, mais on ne le sait pas” (Scheinfeigel 2008: 73). Interessa-me, contudo, atentar no modo como a revelação final é antecipada pela apresentação de determinadas efígies. A certa altura, a protagonista, Grace, encontra um álbum de fotografias de pessoas que ela crê estarem adormecidas. A governanta explica-lhe que se trata de um livro dos mortos: “It is a book of the dead. In the last century, I believe, they used to take photographs of the dead in the hopes that their souls would go on living through the portraits”, e acrescenta o que poderia ser um mote para *La chambre*: “Grief over the death of a loved one can lead people to do the strangest things”. Muito depois de este diálogo ter lugar, perto do final do filme, Grace descobre uma fotografia na qual se vê os seus três empregados, entre os quais a governanta, “adormecidos”, o que lhe permite então perceber que os indivíduos com os quais tem privado estão mortos e não podem, portanto, ser outra coisa que não espectros.

A fotografia não só é usada enquanto primeira chave para a resolução da história, como também se revela, na economia narrativa e figural do filme, um portal

⁶¹ O primeiro trata-se da figuração alucinatória do “discours d’un fou” (Dubois 1999: 254), o segundo corresponde à alucinação de uma mulher no momento da sua morte. Sobre *The Others*, Olivier Schefer fez notar que “le réel n’aura été qu’une illusion” (2009: 28).

entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, e, por consequência, entre dois regimes da imagem: é ao olhar a fotografia dos empregados mortos que Grace e o espectador descobrem estar a ver, no que tomam como plano do real, apenas fantasmas. Deste modo, e aliando-se ao ponto de vista dos mortos, a escolha de Aménabar de mostrar as fotografias *post-mortem* tem um prolongamento no tipo de imagem com o qual o filme se constrói. A governanta afirma que se fotografa os mortos para que as suas almas possam viver através dos retratos, e o filme, ao filmar os mortos, garante que as suas almas (e as suas *figuras*) possam viver animadas no movimento das imagens de cinema, e através dele. Segundo esta linha de raciocínio, toda a vida do filme, tratando-se este de uma sucessão de imagens fixas (mortas), talvez já seja à partida um trabalho sobre a morte.

Uma cena de *L'histoire d'Adèle H.* assemelha-se a esta de *The Others*. Mrs. Saunders folheia um álbum de Adèle com fotografias tiradas pelo irmão Hugo. “Il sait prendre la ressemblance comme personne”, diz Mrs. Saunders, e, quando aparece uma fotografia de Adèle: “on dirait que vous êtes vivante” (imagem 11). Num primeiro nível de análise, ao dizer estas palavras, ela refere-se à qualidade *unheimliche* (“The «Uncanny»”, Freud 1997; cf. também Mulvey 2009: 54-66) das imagens fotográficas – no século XIX, uma novidade que causa espanto –, semelhantes à realidade (à vida) mas, no fim de contas, mortas. Na página seguinte do álbum surge um desenho onde se vê retratada uma mulher que parece Adèle (isto é, Isabelle Adjani) (imagem 12). “C’est vous?”, pergunta Mrs. Saunders; ao que Adèle responde: “Non, c’est ma sœur aînée”. Trata-se, portanto, de Léopoldine, que morreu afogada logo depois de a mãe ter desenhado aquele retrato. Como nota Reis no seu ensaio, este é mais um momento paradigmático em que o trabalho de Truffaut sobre as imagens produz uma “visibilité cryptée” (Bougon 2014: 180) sob a qual se esconde algo que o filme nunca torna

evidente ao nível da narrativa: que a imagem de Léopoldine assombra Adèle a ponto de se poder argumentar, com base na semelhança entre o desenho e a sua figura, que ela se apresenta como duplo vivo (uma vida, no entanto, problemática⁶²) da irmã morta.

Analisando *La chambre verte*, Philip Watts nota que “whereas the altar of the dead was entirely composed of votive candles – ‘a passion of light’ – in James’ story, in *La chambre verte* the dead are represented primarily by photographs” (2013: 548). Embora esta distinção me pareça parcialmente errónea, porque ignora a importância da luz no filme (a cujo papel retornarei adiante), ela é suficiente para iluminar o lugar singular que Truffaut atribui à imagem na sua adaptação.

Quando vemos Julien Davenne pela primeira vez no quarto verde, ele anuncia à esposa ter trazido um anel que lhe pertencera no passado, e que fora resgatado agora por ele num leilão. Deposita esse anel no dedo do modelo de uma mão, que poderá ser um ex-voto (imagem 13), e senta-se. Diz então: “Je ne t’ai pas oubliée, Julie. Je ne t’oublie pas, malgré les années. C’est même tout le contraire: je pense à toi de plus en plus. Cette nuit qui commence, nous allons la passer ensemble”. Um *travelling* revela numa das paredes um conjunto de imagens nas quais se vê a mulher, mas antes do *travelling* um plano aproximado do rosto de Davenne a observar as imagens sugere uma partilha do olhar da câmara com o da personagem. Como nós, ele – espectador da vida e das imagens dos mortos – está sentado perante o seu altar e observa. A câmara vagueia pela parede, pousando por breves momentos sobre cada imagem, em alternância com planos da cara de Davenne. A objectiva centra-se então numa fotografia em que se vê Julie de perfil, e que vai sendo progressivamente desfocada à medida que um *zoom* nos aproxima do retrato; com a câmara já muito próxima, um *raccord* fundido muda para

⁶² Lembremos: “on dirait que vous êtes vivante”. Para além do sentido caracterizado antes, esta linha aponta também para o estado *zombie*, entre o domínio dos mortos e o dos vivos, em que Adèle existe.

outro plano da mesma fotografia, mas num outro espaço (imagem 14). Então a objectiva afasta-se e revela que o que estamos a ver é o túmulo de Julie Davenne, “née Vallance”, que viveu entre 1897 e 1919.

Esta sequência é nuclear e estabelece alguns elementos significativos. O quarto verde que dá título ao filme é o lugar do culto à esposa, e o *raccord* final entre a mesma imagem no quarto e no cemitério sugere, por analogia, a presença dos restos mortais da falecida no quarto tornado túmulo. A ausência física da mulher é colmatada por imagens, entre fotografias, uma pintura, e o modelo de uma mão que, ao suportar o anel, se torna avatar da mão dela. A presença de Julie é sugerida pelo facto de Davenne se lhe dirigir verbalmente, e em especial pelo anúncio de que passarão juntos a noite, tal como sucede na narrativa de *L’Isle-Adam*. Importante ainda nesta sequência é que a câmara não pare sobre o retrato de Julie na campa, mas se desloque para a esquerda, parando sobre uma cruz antes do *fade out*. O movimento de câmara parece estabelecer uma equivalência entre a dimensão simbólica da cruz, que a associa aos mortos, e a mesma qualidade aplicada à fotografia, caracterizada contudo como um grau acima da linguagem abstracta da cruz, por estar ontologicamente colada a um real figurativo. Sobre este aspecto simbólico da imagem fotográfica, Fernando Guerreiro escreve que, “enquanto prise da «aura» (alma) ou do «fantasma» (espectro) de um rosto (ou corpo), [o] retrato, no carácter sinalético (de cifra/hieróglifo) do seu *flou*, aproxima-se do campo de valores do Símbolo” (2005 182). A fotografia é então, em Truffaut, mais um símbolo na senda das personagens-imagens dos dois primeiros filmes em análise e do “H” em *L’histoire d’Adèle H.*⁶³

⁶³ No entanto, esta ideia vem, com contornos literais, desde *Jules et Jim*, em que o narrador afirma a certa altura que “Jules et Jim étaient émus comme par un symbole qu’ils ne comprenaient pas”, isto é, Catherine.

Susan Sontag lembra que “[a] photograph is both a pseudo-presence and a token of absence” (1979: 16), mas, para além dessa qualidade antinómica, a fotografia, em *La chambre verte*, tal como na sociedade vitoriana a que se alude em *The Others*, constitui o meio ideal de recordar os mortos, visto que, como afirma Bazin, ela “bénéficie d’un transfert de réalité de la chose sur la reproduction” (2002: 14). Essa transferência de realidade é, a um nível basilar, tão-só a coincidência das formas na reprodução com as formas apreensíveis no real físico, fruto da qualidade “objectif” (*id. ibid.*), livre da “intervention créatrice de l’homme selon un déterminisme rigoureux” (Bazin 2002: 13) do dispositivo fotográfico, que se revela como um mecanismo de “re-produção e duplicação (natural ou mecânica) do mundo – dando corpo ao escândalo de uma imagem que se apresenta como sendo da mesma ordem do «criado»” (Guerreiro 2005: 184).

Bazin refere ainda que “nous sommes obligés de croire à l’existence de l’objet représenté, effectivement re-présenté, c’est-à-dire rendu present dans le temps et dans l’espace” (2005: 13-14). Assim, e uma vez que, como anuncia o autor, a reprodução fotográfica mantém uma parte da realidade da cena que representa, a fotografia é tanto o meio de recordação dos mortos como, essencialmente, o de permanência dos mortos no mundo dos vivos⁶⁴. Deste modo, as imagens da esposa, Julie, não são apenas objectos que activam a memória de Davenne, nem podem ser consideradas meros símbolos da falecida – ao mesmo nível da cruz –, devendo ser concebidas, em última instância, como, pelo menos em parte, ela própria. Em *La chambre claire*, de Roland Barthes, lê-se:

⁶⁴ Cf. página 31, nota 31.

Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie: le retour du mort. (1980: 23)

Por um lado, a terminologia utilizada por Barthes aponta para uma cisão entre a realidade do referente e a realidade do objecto, estabelecendo a distinção entre o referente e o *fantasma* que este "emite". Por outro lado, no final desta passagem, torna-se claro que o fantasma que se desprende do referente e se prolonga na fotografia e para além dela marca o regresso dos mortos, um "regresso" que atesta uma (nova) realidade em estreita dependência do seu ponto de partida. Atrás referi que James recorre à figura do purgatório para determinar um regime de representação inter-dimensional; no filme de Truffaut esse regime é estabelecido e sublinhado pelo uso da imagem fotográfica, que adquire uma relevância especial a partir do momento em que, após o quarto verde ter ardido, Davenne passa a usar o espaço de uma capela abandonada para aí erigir um altar a todos os mortos aos quais sobreviveu.

Quando o altar está quase completo, a câmara vagueia pelas fotografias penduradas nas paredes, e os mortos de Davenne correspondem a figuras que o espectador é capaz de reconhecer. Numa das primeiras fotografias reveladas vê-se o cadáver de Marcel Proust, capturado por Man Ray. Vê-se ainda Maurice Jaubert ou Henry James, o primeiro responsável pela música do filme e o segundo pela narrativa adaptada; ou Oscar Wilde e Jean Cocteau, então falecidos; ou Jeanne Moreau e Oskar Werner, ainda vivos em 1978⁶⁵. Uma vez que o espectador reconheça estas figuras, os mortos que lhes correspondem deixam de ser só os de Davenne, e passam a ser também

⁶⁵ Um inventário mais completo das figuras presentes no altar de Davenne pode ser consultado em Zamour 2013: 563-565.

os de Truffaut, como se lê em Zamour: “this would take us quite far from Julien Davenne, unless we assimilate character to director, something Truffaut encourages [...] by introducing into the chapel so many memories from his films” (2013: 564). Tendo em conta que no centro do altar de Davenne está a imagem da sua esposa, Zamour afirma que “[a]ll these pictures can be organized in four concentric circles spreading out from Davenne to Truffaut, from the *intra-diegetic* to the *extra-diegetic*, from the fiction of the film ever nearer to its director” (*id. ibid.*). Porém, independentemente de as imagens serem tomadas como “intra” ou “extradieéticas”, a realidade espectral, segundo Barthes, é comum a todas elas devido a uma ontologia partilhada. Tornando evidente o que era implícito em Barthes, Fernando Guerreiro explica que “o carácter indicial da imagem fotográfica surge associado ao *trabalho do fantasma*” (2005: 187), precisando:

[N]a Câmara escura fotográfica [...] tendem a combinar-se e condensar-se diversos valores semânticos e imaginários: (i) o de *caverna* – apresentando-se no lugar das “ideias” da alegoria de Platão os “arquétipos” das imagens ou dos seus “simulacros”; (ii) o da *noite* - enquanto lugar de inversão do Sol e “abismamento” do olhar; (iii) o do *sonho* e, mais contemporaneamente, (iv) o do *inconsciente* (*id. ibid.*)

Assim sendo, quando se mostra um plano geral do altar, em que se podem vislumbrar várias fotografias, aquilo que se vê é um grupo de fantasmas cuja presença ausente é fonte de assombração dos vivos, nomeadamente de Davenne, que activamente os invoca, criando o espaço onde eles podem regressar à vida⁶⁶.

⁶⁶ Diz Davenne: “Cette ancienne chapelle ne sera pas un lieu de mort, ni un lieu de repos, mais un lieu de vie”. No final da primeira sequência, ele havia anunciado ao amigo, que acabava de perder a esposa: “Croyez-moi, Gérard, nos morts peuvent continuer à vivre”.

A invocação dos mortos marca presença em *L'histoire d'Adèle H.* numa brevíssima cena em que Adèle, numa *séance* solitária, pretende estabelecer contacto com a irmã: “c’est toi, Léopoldine? Je sais que c’est toi. Si tu es là, tu dois m’aider”. Por outro lado, não obstante o facto de a figura do altar atingir um nível máximo da representação em *La chambre verte*, ela existe também em *L'histoire d'Adèle H.*, em que Adèle constrói um altar dedicado ao tenente Pinson⁶⁷, e já marcava presença em Truffaut desde *Les 400 coups*, quando Doinel erige no seu quarto um altar a Balzac, cuja vela acaba por ser responsável por um pequeno incêndio, à semelhança do que acontece, em maior escala, no quarto verde de Davenne (assinalando assim, porventura, o regresso de outro fantasma, o de Doinel)⁶⁸.

Depois de o quarto verde arder, Davenne vê-se privado do seu altar a Julie, sendo forçado a dirigir-se ao cemitério para dialogar com ela. É após ficar preso no cemitério durante a noite que descobre a capela abandonada e tem a ideia de a usar para erigir um altar a todos os seus mortos. Depois do incêndio, uma curta cena mostrara Davenne a dirigir-se, por entre as sombras, a um *atelier* de escultura. A um cinéfilo, o jogo de sombras e os contornos da figura de Davenne, vestido com gabardina e chapéu, podem recordar filmes como *Mad Love* (Karl Freund, 1935) ou *House of Wax* (André de Toth, 1953), sendo esta uma aproximação validada no prolongamento da cena, quando se fica a saber que o protagonista está ali para levantar a encomenda de uma estátua de cera de Julie. Ao ver o resultado final, no entanto, ele reage furiosamente,

⁶⁷ Nesta cena, a banda de som dá a ouvir precisamente a mesma peça de Maurice Jaubert que acompanha os planos dos altares em *La chambre verte*.

⁶⁸ A presença de Balzac pode certamente ser considerada uma outra presença fantasmática transversal à filmografia de Truffaut, sobre a qual Noël Herpe afirma que “[c]hez Truffaut, cinémanie et balzacomanie ne cessent d’aller de pair, depuis le début” (Herpe 2004: 48), fazendo depois referência aos vários filmes que recorrem a essa figura tutelar, de entre os quais *La peau douce*, em que o protagonista, especialista no autor francês, acaba de publicar o livro “Balzac et l’argent”.

ordenando a sua imediata destruição. Começando por se recusar a fazê-lo, o escultor acaba por destruí-la.

Como faz notar Michelle E. Bloom, a cera é um material que, tal como a fotografia e o cinema⁶⁹, evoca a morte (2000: 314), e esta efígie de cera é, como refere o artista, esculpida a partir da fotografia de Julie, estando assim mais um ponto afastada da mulher original. A razão pela qual Davenne reage contra a estátua pode prender-se com o facto de esta constituir uma degeneração, não obstante a proximidade ao objecto real ser, ao nível das aparências, mais profunda do que se verifica numa fotografia. Como Freund e De Toth exploram nos seus filmes – uma investigação que Maurice Tourneur e Paul Leni haviam iniciado ainda no período do mudo, com *Figures de cire* (1914) e *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) – o realismo extremo das estátuas de cera promove a indistinção entre o real e a representação.

Em *Mad Love*, assiste-se à história de um cirurgião, Gogol, que se apaixona por uma actriz do teatro de Grand Guignol chamada Yvonne. A certa altura, Gogol consegue transferir para a sua casa uma estátua de cera de Yvonne que estava, até então, exposta no teatro. Coloca-a na sua sala, conversa com ela chamando-lhe Galateia, toca piano para ela. A estátua de cera funciona como substituto da mulher ausente, e para o efeito *unheimliche* da perfeita substituição contribui o facto de a efígie ser, na verdade, a própria actriz Frances Drake, que interpreta Yvonne. Bloom nota que este processo, ao nível de um discurso auto-reflexivo, mostra que “the suppression of human vitality yields lifeless bodies akin to wax effigies” (Bloom 2003: 157). Contudo, o espectador atento nota que a simulação de fixidez encetada por Drake é suficientemente falha para que movimentos discretos, porém perceptíveis, do corpo perturbem a *suspension of*

⁶⁹ Cf. o que afirma Combs na nota 39, da página 40.

*disbelief*⁷⁰. Esta figuração da efígie remete, aliás, para o retrato de Madeline em *La chute de la maison Usher* (1928), adaptado por Jean Epstein de “The Oval Portrait” e “The Fall of the House of Usher”, em que vemos a atriz Marguerite Gance emoldurada enquanto figura no retrato, a respirar e a piscar os olhos. Significativamente, lê-se, num intertítulo, “c’est là qu’elle est vivante”, o que chama a nossa atenção para a aparente impossibilidade (que o cinema concretiza; esta é a proposta de Epstein, na mesma linha da de Poe em “The Oval Portrait”) de as figuras da representação ombrearem com a vida, não mantendo para com ela qualquer dívida ontológica. Esta seria, assim, a materialização em filme da premissa de que “[l]a vie et la mort [e a arte, acrescento] ont la même substance, la même fragilité” (Epstein 1974: 188).

⁷⁰ No final do filme, a “confusion par ressemblance” será de tal ordem que a personagem feminina, tendo partido a estátua, se faz passar pela efígie. Quando Gogol, falando com ela como se falasse com uma estátua, revela os seus crimes, ela grita. Gogol toma então a metamorfose como um *coming to life* da estátua, dizendo: “Galathea! I am Pygmalion! You were wax, but you came to life in my arms [...] My love has made you live.”

2.3. Luz e fantasma

Le rêveur est un dormeur mourant qui répète
sous toutes les formes possibles la dernière
supplication: “Monde! Pourquoi m’as-tu
abandonné?”

Jean Louis Schefer
Du monde et du mouvement des images

O que incita Davenne a encomendar uma estátua de cera da sua mulher morta é a possibilidade de esta ser um duplo (tridimensional) da sua esposa, e porventura um secreto desejo pigmaliónico, similar ao do cirurgião Gogol. O que se verifica, ao nível figurativo, é que ela é rigorosamente igual à mulher real, uma vez que se trata do corpo da atriz Laurence Ragon, que servira de modelo para as fotografias de Julie (Bloom 2000: 314). Porém, contrariamente ao que sucede em *Mad Love*, em que o efeito do manequim é obtido apenas através da imobilidade da atriz, aqui há uma pátina sobre a pele de Ragon que a artificializa. A acrescer, e em clara homenagem a Cocteau (que usara a mesma técnica em *Le testament d’Orphée*, co-produzido por Truffaut), os olhos são pintados sobre as pálpebras da manequim (imagem 15). Mais do que a vivificação da figura, sugere-se assim um efeito de visão que perturba porque está associado a uma matéria morta e a uma visão cega. O que Cocteau procurara com o efeito, no entanto, era veicular a ideia de ver com os olhos fechados, ou ‘ver para dentro’: abrir as portas ao sonho, portanto. A ideia, transferida para este caso, é eminentemente perturbadora: a efígie de cera está morta, mas sonha⁷¹.

⁷¹ Na filmografia de Truffaut, o outro surgimento de uma figura de cera tem lugar num sonho. Em *L’homme qui aimait les femmes*, o protagonista vê-se a si mesmo enquanto manequim na montra de uma *boutique*, a ser admirado por mulheres que o preterem a essa sua imagem. Nesse caso, porém, parece tratar-se realmente de uma figura de cera moldada à semelhança de Charles Denner.

Se ao nível figurativo a estátua é semelhante à mulher, elas são, contudo, marcadamente distintas. Bloom afirma que a estátua, “pure image, [...] does not capture Julie’s spirit” (2000: 316), o que significa que o centro do problema, aqui, não está relacionado com a imitação (que é perfeita), mas pertence ao domínio do “espírito”, da *anima*⁷². A perturbação pode estar, em suma, na tensão entre imagens inanimadas e imagens animadas que já estava presente em *Jules et Jim*, com os parálíticos⁷³. Geralmente, em cinema, as imagens inanimadas parecem encontrar correspondente na morte, e as animadas na vida⁷⁴. Esta correspondência, associada ao facto de a narrativa de *La chambre verte* se basear num projecto de vivificação dos mortos através das suas fotografias, leva-me a concordar com Françoise Zamour quando ela escreve que “the film’s true subject is cinema” (2013: 566), um cinema, sublinhe-se, fundado na imagem fotográfica, indicial.

Uma cena de projecção ocorre durante os primeiros minutos do filme, quando Davenne e a criança muda, Georges, projectam diapositivos numa tela. Inicialmente, o adulto mostra à criança desenhos de insectos, como a libélula ou a pulga, mas após o desagrado de Georges com essas imagens Davenne passa a projectar fotografias de soldados mortos durante a Primeira Guerra Mundial, de uma igreja arruinada por

⁷² Talvez seja pela mesma razão que o Pigmalião de Rousseau não só queira a “vida” para a sua estátua, mas também a “alma” (“Il n’y a point-là d’ame ni de vie; ce n’est que de la pierre” [Rousseau 1961: 1224]). Consequentemente, o processo de animação de Galateia, em Rousseau, não passa apenas por dotar a estátua de vida, mas dar-lhe também a virtude de se reconhecer a si mesma e a si mesma no outro: “(Galathée se touche et dit:) Moi. [...] (Galathée fait quelques pas et touche un marbre:) Ce n’est plus moi. [...] (Elle pose une main sur [Pygmalion]:) Ah! Encore moi.” (Rousseau 1961: 1230-1231).

⁷³ Os parálíticos têm uma presença assinalável nos filmes de Truffaut. Para além dos exemplos já referidos, também em filmes *La peau douce* ou *La nuit américaine*, por exemplo, se recorre a esta técnica. Sobre o *arrêt sur image* em Truffaut, cf. Amiel 2004.

⁷⁴ A propósito do quadro de Carlotta Valdes em *Vertigo*, Victor Stoichita identifica um sistema de correspondências análogo a este: “aquela «imagem dentro da imagem» («o quadro dentro do filme») implica uma complexa *mise en abyme*, pois encaixa uma *imagem fixa* numa *imagem móvel*. No filme de Hitchcock, o encaixe é investido de conotações simbólicas: à imagem móvel corresponde a acção, o movimento, a vida; à imagem fixa, a morte” (Stoichita 2011: 204).

bombardeamentos, de uma cabeça cortada, de um soldado morto preso numa árvore⁷⁵. Uma vez que são os mortos quem figura nessas fotografias, o que Davenne está a fazer no momento em que projecta os diapositivos pode traduzir-se, em suma, em trazer os mortos à vida. Por analogia, esta é em princípio uma faculdade de qualquer dispositivo de projecção de imagens.

Parece ser esta a razão pela qual as fotografias, em *La chambre verte*, são quase sempre filmadas com o reflexo da luz de velas sobre elas. As velas – que, como nota Bloom, se ligam à materialidade da estátua de cera, espécie de vela defeituosa, porque não arde (2000: 316) – são luz que anima as fotografias que, de outro modo, estariam tão mortas quanto a estátua de cera. Bloom escreve ainda que as fotografias sem a luz seriam “pure materiality, lacking a spirit and thus inanimate” (2000: 316), algo que adquire expressão visual no filme, no momento em que Georges deixa cair uma placa no chão, depois mostrada em estilhaços num plano aproximado. A acrescentar, em termos físicos, a matéria fotossensível faz com que a existência última, definitiva, das formas que contém tenha lugar somente ao nível da luz, sendo essa a condição das imagens de cinema: “sur le suaire de l’écran, il n’est des corps d’autres soupçons ou traces que lumineuses. Ils n’ont d’autre matière que de lumière” (D’Allonnes 1991: 96). Pascale McGarry explicou que “[t]rying to bring a still portrait to life with the help of a lit candle equals trying to make an image move, as in cinema” (*apud* Bloom 2000: 317), e Bloom aplica essa ideia ao filme de Truffaut, concluindo que “Davenne refuses the (dead) wax figure but embraces (vital) animated photographs which, not coincidentally, function as a metaphor for cinema” (2000: 316).

Françoise Zamour afirma, a propósito, que:

⁷⁵ A ‘ projecção dos mortos’ já tinha tido lugar na parte final de *La mariée*, em que Julie Kohler é posta pelo inspector da polícia na posição de ter de reconhecer os homens que matou através de fotografias projectadas.

[t]hat the film's true subject is cinema should be evident from the very beginning of the film, when Julien Davenne appears like a lost shadow in those images from the war: Julien, just like Truffaut, exists as a figure projected on a screen, a trace of light. (2013: 566)

Tal como inicialmente, referindo-me a James, mencionei uma complexificação do regime de representação realista, o mesmo se pode fazer no caso do filme de Truffaut a partir destas primeiras imagens nas quais a face de Davenne aparece sobreimpressa num fundo de imagens documentais, *found footage* supostamente capturada durante a Primeira Guerra Mundial (imagem 16). A sobreimpressão põe em evidência a técnica, ao colocar a nu o trabalho sobre as imagens. Por outro lado, e como nota Zamour, este recurso estabelece desde logo um regime de auto-consciência da espectralidade das imagens e sua simultânea (e paradoxal) realidade: sobre imagens que capturam efectivamente a morte, num evento inevitavelmente associado a essa dimensão de destruição da vida, a face de Davenne surge desmaterializada, como um espectro⁷⁶. Esse rosto é também o de Truffaut, o cineasta, que garante assim a perpetuação da sua pessoa, pelo seu fantasma (Barthes), na materialidade do seu filme, tal como os soldados mortos na Primeira Guerra que estas imagens mostram. Este é o trabalho sobre o tempo que o cinema executa, e que Laura Mulvey discute nos seguintes termos: “[o]nce time is «embalmed» in the photograph, it persists, carrying the past across to innumerable futures as they become the present. This persistence characterizes the embalmed index whatever it might be” (2009: 56-7).

⁷⁶ Jacques Aumont escreve que “[c]’est dans le filmique même, dans la matière de l’image – et non plus seulement dans les représentations et les mises en scène –, que les ‘ombres’ sont revenues. Le plus simple des moyens pour cela fut la surimpression” (2012: 89).

O filme de Truffaut trabalha sobre a materialidade do índice fotográfico e as suas propriedades “embalsamadoras”⁷⁷, mas desloca o âmbito da sua reflexão para a animação pela luz e para o fantasma produzido pelo processo de projecção. Trata-se, afinal, de um deslocamento semelhante ao operado por Barthes no seu ensaio sobre fotografia, que Mulvey destaca:

In the complex and personal development of his ideas in [*La chambre claire*], Barthes moves from the material (the photograph as index, its inscription in and of time) to the immaterial (the photographic image as a “return of the dead”, the hallucination) to a resonance between photography and religion itself. (Mulvey 2009: 64-5)

Embora Mulvey não se refira a *La chambre verte* – filme sobre a “religião dos mortos [ou re-ligação com os mortos]” – no seu ensaio, uma das suas conclusões a propósito do texto de Barthes parece conter o fulcro do pensamento que me guia na leitura deste filme (e também, *grosso modo*, dos restantes): “it is the photograph as index, located as it is in an «embalmed» moment, that enables these exchanges across the boundaries between the material and the spiritual, reality and magic, and between life and death” (2009: 65).

Esta dimensão fantasmática do cinema encontra-se também em *L’histoire d’Adèle H.*, aproximada a ideias de sonho e de alucinação. O gesto de Adèle de ver o mundo através do espelho, a que atrás aludi, conduz a essa discussão, nomeadamente a partir dos *régards caméra* levados a cabo nessa cena específica. Segundo as lições mais elementares do metacinema, olhando a câmara, Adèle olha o espectador; porém, ela não se limita a olhar o espectador directamente, fazendo-o antes “through the

⁷⁷ Mulvey está a invocar o início do ensaio de Bazin, em que o autor anuncia a prática do embalsamento como estando na génese das artes plásticas, desenvolvendo depois um pensamento sobre o que identifica como o “«complexe» de la momie” (Bazin 2002: 9) .

looking-glass”. Se no primeiro caso o olhar já seria mediado, isto é, ela não olharia para o espectador, mas para uma câmara com a qual o espectador se identifica, na cena em questão a *mise en abyme* é multiplicada pela refração do olhar especular (e, como vimos antes [p. 59], fantasmático), o que em última instância nos pode levar a pensar não só que estamos a ver um filme, mas sim que estamos a ver um filme dentro do filme.

O ponto mais evidente de auto-reflexividade em *L’histoire* é, no entanto, o encontro com Truffaut. Depois de Adèle se cruzar com um soldado dos 16.^{os} Hussardos numa rua de Halifax, volta para trás e pára-o, voltando-o para si e vendo François Truffaut. Sobre este encontro, tantas vezes identificado como o ‘momento hitchcockiano’ de Truffaut⁷⁸, Amândio Reis avança:

Talvez este susto tenha, na verdade, um sentido mais literal, tão simples como, no interior da sua história, Adèle deparar-se com um outro criador, com o qual se vai confundir no final [...]. Naquele momento, Adèle encontra-se consigo mesma, portanto, mas também com um duplo seu, que, ao contrário de toda a gente em Halifax, sabe quem ela é realmente, até porque, tal como nós reconhecemos nele o autor do filme, ele a pode reconhecer como personagem sua. (Reis 2015)

De algum modo, e na senda do que acontece com todos os protagonistas dos quatro filmes, não obstante a configuração específica de cada um, Adèle é uma espécie de *meneuse de jeu* que, omitindo a sua identidade, vai efabulando uma história e um filme (a sua “*histoire*”) à medida que vai acumulando mentiras e decepções. Disto constitui especial exemplo a cena em que ela aparece numa festa travestida de homem para encontrar Pinson, num momento em que já tem a autorização do seu pai para casar

⁷⁸ “Em *L’Histoire d’Adèle H.*, a busca, breve e silenciosa aparição de Truffaut talvez seja uma piscadela de olho às famosas aparições de Hitchcock nos seus filmes” (Rodrigues 2005: 34).

mas não tem ainda noivo. Sempre “un peu trop romanesque”, Adèle parece estar a emular Vanina Vanini, que se veste de homem nos momentos em que almeja a exercer poder sobre os outros. A ligação com a novela de Stendhal, que narra a história de um amor e também de uma traição, agudiza-se no momento em que Adèle ameaça, caso o seu amor não seja retribuído, desgraçar Pinson⁷⁹. Também Vanina é finalmente rejeitada pelo amante em virtude de preferir o sonho romântico à realidade, pecando, aos olhos dele, “par excès d’amour” (Stendhal 1956: 769).

A associação entre amor e traição, mediada pela efabulação de uma mulher enlouquecida, foi trabalhada por Luchino Visconti em *Senso* (1954). No início do filme, durante o intervalo de uma encenação de *Il Trovatore* no Teatro La Fenice, a condessa Livia Serpieri anuncia ao Tenente Franz Mahler que não gosta de melodramas que se passam fora do palco, e que sente um certo desprezo por pessoas que se comportam na vida como se actuassem numa peça. No entanto, o desenvolvimento do filme mostra Livia a adoptar uma posição de *meneuse de jeu* e simultaneamente de personagem (análoga à de Adèle), e a assumir para si o papel de autora e heroína de um melodrama. Ela entrega-se a uma relação sentimental, “bigger than life”⁸⁰, com Mahler, que culmina numa dupla traição: primeiro à causa revolucionária de um primo (a acção passa-se em 1866, em pleno *Risorgimento*), e depois ao Tenente Mahler, que é executado como consequência de ela o denunciar como desertor, num acto de vingança por ter sido rejeitada por ele. Tal como na novela de Camillo Boito que Visconti adapta, em que a

⁷⁹ “Si vous me rejetez, j’irai trouver vos supérieurs. Je leur montrerai vos lettres. Je ferai tout pour vous nuire. Je leur révélerai votre conduite. Je vous ferai sortir l’armée.”

⁸⁰ A alusão ao filme de Nicholas Ray de 1956 parece justificar-se, uma vez que a tradição melodramática do cinema clássico de Hollywood não é completamente alheia nem a Visconti nem a Truffaut. *Senso*, e também *L’histoire d’Adèle H.* (sugeri-lo-ei adiante), são também filmes sobre a “imitation of life”. Neste contexto, pode remeter-se para a reflexão de Katherine S. Woodward sobre o “European anti-melodrama”, do qual um dos praticantes seria Truffaut (Woodward 1991). As críticas de Truffaut a *Bigger than Life* e a *Written on the Wind*, de Douglas Sirk, podem ser lidas em Truffaut 1975: 171-178.

rememoração da protagonista se inicia precisamente frente a um espelho⁸¹ – o que abre a porta para o ‘espectáculo’ que se seguirá –, a protagonista do filme não só cria e vive a fantasia como observa o seu reflexo, simultaneamente criadora, actriz e espectadora.

A conversa entre Adèle e Pinson na cena nocturna, durante a festa, ecoa a conversa final de *Senso* entre os dois amantes. Mahler diz a Livia: “tenta ver-me como eu sou realmente, não como uma figura da tua imaginação. A ideia que tens de mim é pura fantasia inventada por ti, não tem nada que ver com quem sou realmente”. Ele define-se, ainda, como uma espécie de *homme fatal* da mesma ordem da personagem de Marion em *La sirène*: “Eu não sou o teu herói romântico, e não te amo mais. Precisava apenas do teu dinheiro, e consegui-o. É tudo”. Adèle parece estar a reportar-se a Pinson nos mesmos moldes quando diz, referindo-se ao seu *affair* no passado: “C’est toi qui es venu me chercher. C’est toi qui as voulu de moi. C’est toi qui profitais des soirées de tables tournantes pour me toucher le bras. C’est toi qui me caressais dans les corridors”. Como se, em ambos os casos, a fantasia fosse estimulada, em parte, por uma sedução efectiva, localizada algures no passado, e que as personagens femininas não conseguem ultrapassar (Adèle diz: “je me suis donnée à toi. Il faut me garder”).

A aproximação a uma novela como *Vanina Vanini* (cuja adaptação de Rossellini, de 1961, segue as mesmas linhas que identifiquei) ou a um filme como *Senso* permite-me tomar *L’histoire d’Adèle H.* enquanto mais um caso numa tradição de filmes focalizados “em mulheres apaixonadas, heroínas trágicas, inaugurada por Max Ophüls em *La signora di tutti* (1934), no qual a correspondência entre filme e alucinação e a origem da história no *interior da cabeça* são cenicamente literalizadas” (Reis 2015). No filme de Ophüls, Gaby Doriot (já por si um desdobramento, pois

⁸¹ Lê-se, na primeira pessoa: “nem tenho outro conforto que não seja este, o meu espelho” (Boito 1988: 18).

trata-se da versão artística do nome civil Gabriella Murge) tenta suicidar-se e é conduzida às urgências de um hospital, onde a submetem a uma cirurgia. Quando uma máscara de gás anestésico desce sobre ela, a imagem fica desfocada e surge um intertítulo onde se lê: “Nel sonno della narcosi tutta la sua vita le appare in una vertigine di sogno”. O filme que se vê a partir de então corresponde a um olhar sobre o passado directamente focalizado na (in)consciência alucinatória da personagem entre a vida e a morte, o que faz com que Gaby possa ser considerada “also *like* the cinematic apparatus” (Doane 1991: 122). Esta contaminação pelo cinema acontece de tal forma que, a certa altura, se vê em campo uma equipa de filmagens a seguir a protagonista. Mais do que um lapso, esse deve ser considerado um dos muitos momentos tipicamente *en abyme* do cinema de Ophüls, que sugere estarmos a ver ‘o filme da cabeça’ tal qual Gaby o alucina, tornada por si própria (a *realizadora*, ou melhor, algo da ordem do “great image-maker” que Gaudreault menciona a propósito de Christian Metz [Gaudreault 2009: 5]) actriz do seu próprio filme, em justa coincidência com a sua profissão no mundo real. Filmes como este, *Letter From an Unknown Woman* (1948, também de Ophüls), ou *Millennium Actress* (*Sennen joyû*, 2001, de Satoshi Kon), ou ainda os anteriormente mencionados *Caligari* e *Alice*, tornam evidente que a focalização em certas personagens pode condicionar de tal forma o filme, que as suas imagens, na senda do que sucede na literatura com os narradores não-confiáveis, podem ser deceptivas. Dominique Chateau descreveu este processo, reiterando a importância crucial de “*l’inscription de la subjectivité dans le film, dans sa forme*”, que resultaria, no ‘filme visível’, numa “*objectivation de la subjectivité*” (Chateau 2011: 9, em itálico no original) que oferece também uma actualização, ao nível de um pensamento sobre cinema, das “dream-images” (simulacros) identificadas por Auerbach em Lucrécio

(Auerbach 1984: 27), e que parece comentar a célebre asserção de Deleuze de que “le cerveau, c’est l’écran” (Deleuze 1986: 26).

Numa secção do seu estudo sobre as relações entre histeria e cinema, Emanuelle André identifica o sonho como um elemento determinante na sintomatologia histérica do século XIX, e interliga-o a uma lógica particular da imagem. Assim, num filme como *Le mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, 1913), “aucun rêve n’est explicitement figuré, mais le film relève d’une *dramaturgie* de l’hystérie et d’une *rhétorique* du rêve, qui servent de relais entre deux ordres de discours” (André 2011: 150, *itálicos no original*). Em *L’histoire d’Adèle H.*, porém, o sonho obtém por duas vezes figuração num pesadelo em que Adèle se está a afogar. No plano das imagens, este é o momento em que o regime realista cede ao paradigma alucinatório característico dos filmes que antes referi, e que André liga, segundo Charcot e os seus estudos sobre a histeria feminina, a uma percepção ‘delirada’ do mundo, de que me parece constituir um perfeito exemplo o recente *The Ward*, de John Carpenter⁸². A figuração do sonho no filme de Truffaut serve também o propósito, do ponto de vista da economia narrativa, de reforçar a identificação de Adèle com Léopoldine, ao mostrá-la a afogar-se *como se fosse* a irmã. Atentando na significação narrativa do pesadelo, ilumina-se assim, seguindo as pistas lançadas por André, o facto de as dinâmicas entre a “retórica do sonho” e a “retórica dramática” serem perfeitamente orquestradas por Truffaut. A acrescentar, se tomarmos em linha de conta a dinâmica entre a acção (consciente) de Adèle no mundo e o inconsciente que o sonho revela, percebemos que, no plano da consciência, ela desmonta a sua identidade através da representação e da

⁸² Fernando Guerreiro sobre o filme de Carpenter: “Tudo é assim deformado (o regime geral de figuração – como na tela *Os Embaixadores* de Holbein – é o da Anamorfose), simultaneamente verdadeiro e falso, dependendo qualquer atribuição de valor do ângulo de «redressement» (reorientação) ou da visão/perspectiva (dentro e fora do filme)” (2012: 18).

efabulação, fragmentando-a e prenunciando a loucura (esquizofrenia?) final; por outro lado, ao nível do inconsciente, ela *é* (porque deseja ser) a irmã⁸³.

O sonho constitui também outro momento em que Truffaut usa a sobreimpressão, um recurso técnico característico do cinema mudo e do cinema clássico, caído em desuso na década de 1970. A sobreposição de uma imagem de Adèle sobre o mar é reminescente de um momento em *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) em que vemos Dita Parlo sobre a água numa cena onírica, ou ainda de um plano muito próximo de *Chanson d'Armor* (Jean Epstein, 1934), em que se atinge o mesmo efeito num momento de rememoração⁸⁴. O recurso à sobreimpressão no cinema de Truffaut é muitas vezes associável à sua dimensão mais romanesca (ou mais clássica, algo extemporânea). Ela aparece, nomeadamente, quando alguém lê cartas. Em *Jules et Jim*, por exemplo, um *travelling* sobre a paisagem simula o percurso de uma missiva que é dita em simultâneo por Catherine, sobreimpressa em campo. Em *L'histoire d'Adèle H.* recorre-se precisamente ao mesmo efeito, com o rosto de Adèle sobre o mar a ditar em voz alta a carta que percorre então o caminho entre Nova Scotia e Guernsey, onde está exilado Victor Hugo. O potencial fantasmático da sobreimpressão encontra a sua exploração mais paradigmática nos créditos de *La chambre verte*, aqui já evocados. A propósito da natureza deste processo, Vernet lembra que:

ce trucage fait aussi voir ce que le cinéma d'ordinaire dissimule: son opération fondamentale qui consiste à fondre dans le mouvement (mouvement de la pellicule dans l'appareil, mouvement du représenté sur l'écran) deux photogrammes distincts et fixes qu'elle lie en un autre ensemble, fluide. (1988: 65)

⁸³ Numa cena posterior, Adèle chegará a dizer: “Je m'appelle Léopoldine”.

⁸⁴ Na figuração do pesadelo Truffaut parece recuperar também a imagética de um momento de *La chute de la maison Usher* em que Madeline definha, quando o marido está a terminar a pintura (imagem 17). A ligação torna-se relevante se pensarmos que o sonho de Adèle retrata, também, uma situação de morte.

Vernet acrescenta ainda que a sobreimpressão é “un vertige où peuvent se figurer, en même temps, ou alternativement, la perte des repères spatiaux, la perte de soi dans la désunion et la réversibilité” (*id.*: 81). Em *L’histoire d’Adèle H.*, este recurso não só sobrepõe o rosto e o mar, como lhes acrescenta o elemento sonoro da voz. A propósito de planos semelhantes a este, em *Cœur fidèle* (1923, Jean Epstein), Éric Thouvenel escreve: “le surimpression de l’eau et des visages se fonde sur une dénégation – momentanée – de la profondeur, au profit d’un «entassement» de motifs [...] qui les rend, sinon indistincts, du moins perméables les uns aux autres” (Thouvenel 2010: 247). No filme de Truffaut, a imagem evanescente de Adèle sobre o mar denuncia novamente a sua perda de inteireza, mas este é ainda um momento em que o efeito de cisão provocado pela inscrição da voz em imagens de desmaterialização pode anunciar um estranho processo em curso, e que vai culminar no seu reverso, quando Adèle acabar como imagem muda.

* * *

Através do trabalho sobre as imagens, *L’histoire d’Adèle H.* e *La chambre verte* encaminham-se progressivamente para um apagamento dos seus protagonistas. Adèle, foragida, efabula sobre si própria e sobre o mundo e, às custas de tanto efabular, atinge um ponto em que não se reconhece a si mesma nem ao que a rodeia. Disto é símbolo o desenvolvimento do núcleo narrativo ligado à personagem do Tenente Pinson. Se iniciei este capítulo invocando as palavras de Truffaut sobre a estruturação de *L’histoire d’Adèle H.* em torno de uma monomania, identificar de forma precisa o objecto dessa obsessão não pode ser considerada uma tarefa evidente. Dir-se-ia, numa primeira análise, que o que move Adèle é o seu desejo de se unir a Pinson; no entanto,

ela chega ao ponto de não o reconhecer na rua, transferindo para ele, perversamente, o papel de “unknown (wo)man” (Cavell 1996) até então reservado a ela. Somos levados a crer que, tal como a condessa de *Senso*, talvez Adèle tivesse inventado para si uma história de *amour fou* que a fizesse sair de Guernsey e afastar-se da família que, como a própria diz a Mrs. Saunders, sempre preferiu a sua irmã Léopoldine.

John Orr (2013) identificou Victor Hugo como a grande figura ausente de *L’histoire d’Adèle H.* Tratando-se esta sem dúvida de uma tese bem ancorada em certos momentos, dos quais parece ser o mais relevante a escrita do nome no espelho, a hipótese que me interessa aqui sugerir é a de que a figura ausente mais relevante talvez seja a irmã Léopoldine, deixando a porta aberta para uma reflexão – que nunca poderá ser conclusiva, pois o filme não parece permiti-lo – sobre o papel da irmã morta como a figura da obsessão que conduz o filme, a figura com a qual Adèle talvez se queira efectivamente com-fundir. Pode sustentar-se esta ideia lembrando que Léopoldine morreu afogada, reunida com o homem que amava, que, podendo salvar-se a si mesmo, escolheu morrer ao perceber que não podia salvar a esposa também. Reis (2015) nota um paralelismo entre os momentos em que os olhos de Muriel e Adèle “queimam”, ambos associados à alucinação de uma figura ausente. No País de Gales, Muriel vê Claude, que está nesse momento em Paris, e Adèle alucina, a meio da noite, com “deux jeunes mariés [qui] sont enterrés dans le même cercueil”. Trata-se, naturalmente, da irmã e do marido, sobre os quais Adèle assevera: “même la mort n’a pas pu les séparer”. Como no *flashback* de *La mariée*, a perda da visão associa-se nesta cena a um regime de percepção visual do mundo filtrado por outros meios que não o sentido da visão natural: Adèle reporta-se a um caixão que não vê, mas que alucina.

Atentando nas circunstâncias da morte de Léopoldine, o pesadelo de Adèle com a réplica dessa morte talvez seja, afinal, um “sonho como realização de um desejo”

(Freud 2009: 95). Recordemos a cena em que Adèle se reporta a Pinson como “le beau-frère de ma sœur”, colocando-o no lugar de seu marido, e em como essa ligação pode ser complexificada se pensarmos na profunda identificação, ao nível do inconsciente, entre Adèle e a irmã. Se Adèle fala por Léopoldine nesta cena, então refere-se ao seu marido, aquele que morreu por ela. A relação que se estabelece é quiasmática e denuncia uma identificação intensa entre os dois casais: Pinson pode ser apenas uma espécie de pretexto, o meio através do qual Adèle procura cumprir a reprodução da história de amor da sua irmã. Talvez Adèle, leitora e aspirante a escritora, inspirada pelo infortúnio romanesco vivido pela irmã, invente afinal para si uma fábula merecedora das narrativas românticas do seu pai. Com a progressão do filme, contudo, ela percebe que a história de amor não se repetirá, e que não desempenhará um papel como o de Léopoldine, acabando por reclamar para si uma outra narrativa, a de uma mulher que deixa tudo por um homem que nunca a ama de volta. Contudo, e como Adèle havia anunciado a Pinson: “je ne suis pas moi sans toi”. O preço dessa efabulação é justamente a perda de si mesma e a metamorfose numa personagem-tipo digna de certa ficção oitocentista: a mulher enlouquecida, que pode acabar num sótão, como Bertha Mason em *Jane Eyre*, ou numa “maison de santé”, como a própria Adèle. Enquanto personagem, ela passa então a ser caracterizada nos termos de uma opacidade que afecta tanto a sua capacidade de ver o mundo quanto a possibilidade de ser reconhecida e identificada. Ela acaba alienada, a escrever no seu diário em código, subtraindo-se à interpretação, praticamente cega. Seguindo uma linha de personagens em relação às quais a cegueira é de certo modo uma alternativa à morte (Tirésias ou Édipo, por exemplo), mas também uma forma de *insight* (uma porta para outro estado de percepção, de visão interior), dir-se-ia que no fim de *L’histoire d’Adèle H.*, Adèle, no processo de fantasmagorizar o mundo, se tornou fantasma.

A caminho do final de *La chambre verte*, Davenne faz a Cecilia o anúncio algo enigmático de a ter escolhido para “achever la figure”. A expressão recorda “The Figure in the Carpet”, de Henry James, em que um crítico literário dedica a sua vida à perseguição de um segredo alojado na obra literária do autor ficcional Hugh Vereker, descrito por este como “something like a complex figure in a Persian carpet” (James 1996: 586). A metáfora, no conto de James, consiste em atribuir uma imagem – por muito imprecisa que seja – a um mistério que permanecerá sem resolução, um centro vazio do texto, como se fosse uma imagem desfocada, ou construída a partir de infinitas sobreimpressões. Desvendar o segredo, em James, significaria, então, concretizar a figura alojada no tapete persa: um acto de *figuração*. O desígnio do protagonista de James torna-se, assim, análogo ao de Davenne, pois ambos têm uma figura para completar. A estruturação de um filme associada ao cumprimento de uma missão levar-nos-ia a *La mariée*, em que uma outra figura, a da lista com os nomes, compõe a metáfora que guia o filme ou que, segundo Michel Chion, *é o filme*⁸⁵; e levar-nos-ia ainda a *L’homme qui aimait les femmes*, em que a pulsão teleológica da narrativa se mistura com a escrita do livro dentro do filme, coincidindo o fim do filme com outros dois fins, o do livro e o da vida da personagem-autor; ou far-nos-ia recuperar *La sirène* e *L’histoire* enquanto histórias que terminam quando as suas personagens transitam *para o outro lado*, tornando-se fantasmas.

A “figura”, diz Davenne a Cecilia, ficará completa quando a última vela for acesa. Fica claro, então, que – tal como Julie Kohler e Bertrand Morane, o protagonista de *L’homme qui aimait* – Julien tem de morrer para poder “achever la figure”,

⁸⁵ “En ce qui la concerne, elle n’a pas besoin de ce carnet pense-bêtes pour faire un inventaire du point où elle en est de son entreprise d’extermination: c’est pour nos yeux seulement que cette page est écrite. Or, ce n’est pas un défaut du film, une naïveté. C’est le film même” (Chion 2013: 138-139).

pertencendo ao domínio dos “outros”, também ele morto e espectro⁸⁶. Torna-se ainda evidente que a “figura” propulsora da narrativa de *La chambre verte* é esse “altar dos mortos” que vai sendo construído ao longo do filme (imagem 18), “le cristal de la chapelle [où] on voit les mille cierges, buisson de feu auquel il manque toujours une branche pour former la «figure parfaite»” (Deleuze 1985: 100).

⁸⁶ Até então, a sua condição era a de um ser no “purgatório” (James 1996: 451) a que antes aludi e que a sua primeira figuração, em sobreimpressão, também simboliza. Deleuze caracteriza esse estado intermédio descrevendo um outro plano do filme: “A un moment, le héros se cache dans un cagibi à la vitre dépolie, aux reflets verts, où il semble avoir une existence glauque, inassignable entre les vivants et les morts” (Deleuze 1985: 100).

EPÍLOGO

Ils arrivèrent à nos yeux
Comme une étoile
Déjà morte...

Jean Cocteau
Le Cap de Bonne-Espérance

Referindo-se à cena final de *Les deux anglaises et le continent*, em que Claude procura traços de Muriel nas crianças que vê pelas ruas de Paris, Carlos Losilla nota que, nesse momento, o termo de comparação para Claude não é a memória do rosto de Muriel adulta, mas a ideia da fotografia de Muriel jovem que Anne lhe tinha mostrado muitos anos antes (imagem 9). Não chegando a ser exibida neste momento do filme, esta fotografia “is an image without a place, a ghost that has traveled through the time of story to show itself before it disappears once more” (2013: 499). Losilla alude, assim, ao poder de assombração das imagens com que jogam estes filmes de Truffaut, e explicita a tensão que subjaz aos dois capítulos desta dissertação, entre a concretude das figuras da representação e o seu estranho poder fantasmático. À semelhança dos *eidola* gregos, elas são fantasmas que perturbam a ordem do real, instaurando neste uma outra ordem: “une apparition réelle insérant effectivement ici-bas, dans ce même monde où nous vivons et voyons, un être qui sous la forme momentanée du même se révèle fondamentalement autre parce qu’il appartient à l’autre monde” (Vernant 1979: 111). As aparições, como nota Vernant, são reais e contaminam o mundo, e os quatro filmes aqui considerados desenham-se precisamente na gestão deste poder transformador. Todos eles caminham para um apagamento das suas personagens, e cada um gere esse processo de forma distinta, assente em ideias plurívocas de imagem. Em *La mariée était en noir*, Julie Kohler é a defunta que regressa para matar, mas que acaba também por ser

adorada como um ícone, desejada e pintada, simultaneamente pulsão de morte e devir-imagem. Em *La sirène du Mississippi*, Marion é o sonho – “image de rêve” (*id.*: 110) – que se materializa num corpo para depois se desmaterializar novamente, no final, com Mahé. A obsessão de Adèle com um duplo fantasmático torna-a, também, um fantasma. E Julien Davenne morre para completar, simbolicamente, uma figura composta por fotografias e luz. Este trabalho da desapareição sublinha, no entanto, a dimensão imagética do cinema. Losilla afirma que “[the] recurrence of [images] in Truffaut’s cinema betrays a related fetish for disappearances; yet it is a fetish that works in favor of the image” (2013: 499). De facto, o que estes filmes sobre aparições e desapareições põem em movimento é o próprio trabalho de figuração do cinema, e o que atrás chamei de impossibilidade ôntica destas personagens – entre corpo e imagem, realidade e sonho, matéria e fantasma – espelha a própria instabilidade ontológica das imagens de cinema, que é, afinal, o único meio em que elas existem. Elas têm existência material na inscrição na película, mas apenas adquirem inteireza durante a projecção. Paradoxalmente, essa inteireza expressa-se, como identificou Derrida, num processo de aparição e desapareição alternadas. O que persiste, como bem identifica Losilla, é a imagem em fuga no ecrã, a que estes filmes de Truffaut parecem estar constantemente a reportar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIEL, Vincent (2004), “Arrêt sur image”, in Antoine de Baecque & Arnaud Guigue (dirs.), *Le dictionnaire Truffaut*. Paris: Éditions de La Martinière, pp. 31-32.
- AMATULLI, Margareth & Anna BUCARELLI (2004), *Truffaut uomo di lettere: Il film come una lettera / Passaggi letterari sullo schermo*. Urbino: QuattroVenti.
- ANDRÉ, Emmanuelle (2011), *Le choc du sujet: de l'hystérie au cinéma (XIX^e-XX^e siècle)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- ANDREW, Dudley (2013), “Every Teacher Needs a Truant: Bazin and *L'Enfant sauvage*”, in ANDREW, Dudley & Anne GILLAIN (eds.) (2013), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley Blackwell, pp. 221-241.
- AUERBACH, Erich (1984) [1959], “«Figura»” (trad. Ralph Manheim), *Scenes from the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 11-76.
- AUMONT, Jacques (2012), *Le montreur d'ombre: essai sur le cinéma*. Paris: Vrin.
- _____ & Michel MARIE (2008), *A Análise do Filme* (trad. Marcelo Félix). Lisboa: Texto & Grafia.
- BAECQUE, Antoine de & Serge TOUBIANA (1996), *François Truffaut*. Paris: Gallimard.
- BALZAC (1972), *La peau de Chagrin*. Paris: Le livre de poche.
- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil.
- BAZIN, André (1991), “Ontologie de l'image photographique” [1945], *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, pp. 9-17.
- BELTING, Hans (1994), *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (tra. Edmund Jephcott). Chicago & London: University of Chicago Press.
- BENJAMIN, Walter (2006), “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica <3.^a versão>”, *A Modernidade* (tra. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 207-241.
- BERRE, Carole Le (2014), *François Truffaut au travail*. Paris: Cahiers du cinéma.
- _____ (1993), *François Truffaut*. Paris: l'Étoile / Cahiers du cinema.
- BERTETTO, Paolo (2015), *Le miroir et le simulacre: le cinéma dans le monde devenu fable* (tra. Altiero Scicchitano & Hélène Carquain). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

- BÉRTOLO, José (2014), “A aprendizagem dos substitutos I: originais perdidos, originais reencontrados: uma leitura de quatro filmes”, *Cine Qua Non – Bilingual Arts Magazine*, Issue 8, Fall, pp. 114-136.
- BLOOM, Michelle E. (2003), *Waxworks: A Cultural Obsession*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ____ (2000), “Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut”, *Comparative Literature*, Vol. 52, N.º 4 (Autumn), pp. 291-320.
- BOITO, Camillo (1988), *Senso: o caderno secreto da condessa Livia* [1882] (trad. José Colaço Barreiros). Lisboa: Quetzal
- BONNAFFONS, Elisabeth (1981), *François Truffaut: la figure inachevée*. Paris: Nathan.
- BOUGON, Patrice (2014), “Les lettres de crédit dans *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut (1975)”, in Hamaide-Jager et al. (eds.), *La lettre au cinéma*. Arras Cedex: Artois Presses Universitaires, pp. 177-191.
- CAVELL, Stanley (2003), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (1996), *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- CHATEAU, Dominique (2011), *La subjectivité au cinéma: Répresentations filmiques du subjectif*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- CHION, Michel (2013), *L'écrit au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- COLLET, Jean (2004), *François Truffaut*. Rome: Gremese.
- ____ (1977), *Le cinéma de François Truffaut*. Paris: L'Herminier.
- COMBS, C. Scott (2014), *Deathwatch: American Film, Technology, and the End of Life*. New York: Columbia University Press.
- COMMOLI, Jean-Louis (1968), “Rêves mouvants”, *Cahiers du cinéma*, N.º 205, octobre, p. 57.
- CONLEY, Tom (2007), *Cartographic Cinema*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- ____ (2006), *Film Hieroglyphs: ruptures in classical cinema*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- CORTADE, Ludovic (2006), “François Truffaut en Pygmalion: les arrêts sur image dans *Les Quatre Cents Coups* et *Jules et Jim*”, *The French Review*, Vol. 79, N.º 6, Cinémas (May), pp. 1187-1194.
- CRISP, C.G. (1972), *François Truffaut*. New York: Praeger.

- D'ALLONNES, Fabrice Revault (1991), *La lumière au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- DANEY, Serge (2001a), "Photo et cinéma" [1984], *La maison cinéma et le monde, tome 2: les années Libé 1981-1985*. Paris: P.O.L, pp. 542-543.
- _____ (2001b), "Amphisbetesis" [1970], *La maison cinéma et le monde, tome 1: le temps des Cahiers 1962-1981*. Paris: P.O.L, pp. 115-118.
- DELEUZE, Gilles (1986), "Le cerveau, c'est l'écran: entretien avec Gilles Deleuze", *Cahiers du cinéma*, N.º 380 (février), pp. 24-32.
- _____ (1985), *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Minuit.
- _____ (1968), *Différence et répétition*. Paris: Presses universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (2001), "Le cinéma et ses fantômes" (entrevista realizada por Antoine de Baecque e Thierry Jousse), *Cahiers du cinéma*, N.º 566 (avril), pp. 74-85.
- DESPLECHIN, Arnaud (2013), "Interview with Arnaud Desplechin, Part II: Truffaut and His Methods" (entrevista realizada por Anne Gillain e Dudley Andrew), in Dudley Andrew & Anne Gillain (eds.) (2013), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley Blackwell, pp. 105-123.
- DOANE, Mary Ann (1991), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- _____ (1980), "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Yale French Studies*, N.º 60, pp. 33-50.
- DUBOIS, Philippe (1999), "L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20", in François Aubral & Dominique Chateau (eds.), *Figure, Figural*. Paris: L'Harmattan.
- EDEL, Leon (1970), Introdução a "The Altar of the Dead", in Henry James, *Stories of the Supernatural* (edited and with a new introduction and headnotes by Leon Edel). New York: Taplinger, pp. 353-356.
- ELSAESSER, Thomas & Malte HAGENER (2010), *Film Theory: An introduction through the senses*. New York & London: Routledge.
- EPSTEIN, Jean (1974), "Quelques notes sur Edgar A. Poe et les images douées de vie", *Écrits sur le cinéma*, tome 1: 1921-1953. Paris: Cinéma club / Seghers, pp. 187-189.
- FANNE, Dominique (1972), *L'univers de François Truffaut*. [s.l.]: Éditions du Cerf.
- FERREIRA, Carlos Melo (1990), *Truffaut e o Cinema*. Porto: Afrontamento.
- FREUD, Sigmund (2009), *A Interpretação dos Sonhos* (trad. Manuel Resende). Lisboa: Relógio d'Água.

- ____ (1997), “The «Uncanny»”; “Medusa’s Head”, *Writings on Art and Literature*. Stanford & California: Stanford University Press, pp. 193-233; 264-265.
- GAUDREAU, André (2009), *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* (trad. Timothy Barnard). Toronto: University of Toronto Press.
- GILLAIN, Anne (1991), *François Truffaut: le secret perdu*. Paris: Hatier.
- GRILLO, João Mário (2010) [2007], *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Colibri / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- GROSS, Kenneth (2011), *Puppet: An Essay on Uncanny Life*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- ____ (1992), *The Dream of the Moving Statue*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- GUERREIRO, Fernando (2012), “Grãos de pólen: um ano de cinema. A imagem palimpsesto-hieróglifo”, in *Lyra Compoetics* (website). Disponível em: http://www.lyracompoetics.org/userfiles/file/Graos_de_Polen_Fernando_Guerrero.pdf. Acedido em 5 de Janeiro de 2015.
- ____ (2008), “Grãos de pólen 4: histórias de duplos, espias dos sentidos (memória de Max Milner)”, *Vértice*, N.º 142 (Setembro-Outubro), pp. 101-124.
- ____ (2007), “Grãos de pólen: histórias de espelhos”, *Vértice*, N.º 133 (Março-Abril), pp. 82-97.
- ____ (2005), “O teatro da fotografia – um fantasma das origens”, *Românica: Revista de Literatura*. Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Colibri, pp. 179-202.
- HERPE, Noël (2004), “Balzac Honoré de”, in Antoine de Baecque & Arnaud Guigue (dirs.), *Le dictionnaire Truffaut*. Paris: Éditions de La Martinière, pp. 48-49.
- HOLMES, Diana & Robert INGRAM (1998), *François Truffaut* (French Film Directors). Manchester & New York: Manchester University Press.
- HORI, Junji (2013), “Truffaut and the photographic: cinema, fetishism, death”, in Dudley Andrew & Anne Gillain (eds.) (2013), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley Blackwell, pp. 137-152.
- JACOBS, Steven & Lisa COLPAERT (2013), *The Dark Galleries: A Museum Guide to Painted Portraits in Film Noir, Gothic Melodramas, and Ghost Stories of the 1940s and 1950s*. Gent: Aramer.
- JAMES, Henry (1996), “The Altar of the Dead”; “The Figure in the Carpet”, *Complete Stories, 1892-1898*. New York: Library of America, pp. 450-485; 572-608.

- KINDER, Marsha & Beverle HOUSTON (1973-4), "Truffaut's Gorgeous Killers", *Film Quarterly*, Vol. 27, N.º 2, Winter, pp. 2-10.
- KLINE, T. Jefferson (1992), "Anxious Affinities: Text as Screen in Truffaut's *Jules et Jim*", *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, pp. 7-23.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1972) [1956], *Le bain de Diane*. Paris: Jean-Jacques Prévert éditeur.
- KUNTZEL, Thierry (1975), "Le travail du film, 2", *Communications*, N.º 23, pp. 136-189.
- _____ (1972), "Le travail du film", *Communications*, N.º 19, pp. 25-39.
- LEFEBVRE, Martin (2013), *Truffaut et ses doubles*. Paris: Vrin.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1995), *Vie des fantômes: le fantastique au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- LOSILLA, Carlos (2013), "An Unsettling Passage: From *Les Deux Anglaises et le continent* and *La Chambre verte*", in Dudley Andrew & Anne Gillain (eds.) (2013), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley Blackwell, pp. 489-506.
- MERRICK, Hélène (1989), *François Truffaut*. Paris: Éditions J'ai lu.
- MITCHELL, W.J.T. (2005), *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- MONACO, James (1976), *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press.
- MORIN, Edgar (1965) [1958], *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Gonthier.
- MULVEY, Laura (2009) [2006], *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- ORR, John (2013), "The Impasse of Intimacy: Romance and Tragedy in Truffaut's Cinema", in Dudley Andrew & Anne Gillain (eds.) (2013), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley Blackwell, pp. 153-172.
- OVÍDIO (2007), *Metamorfoses* (tra. Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Cotovia.
- PHILIPPE, Claude-Jean (1988), *François Truffaut*. Paris: Seghers.
- PLATÃO (1985), *A República* (tra. Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PRÉDAL, René (2007), "Un studio se penche sur son passé: *La nuit américaine* de François Truffaut", *CinémAction*, N.º 124, pp. 20-41.

- RANCIÈRE, Jacques (2011), “Le vertige cinématographique: Hitchcock-Vertov et retour”, *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, pp. 25-46.
- REIS, Amândio (2015), “Escrita e referencialidade em *L’Histoire d’Adèle H.*”, *Falso Movimento*, N.º 2. Disponível em: <http://revistafalsomovimento.com/escrita-e-referencialidade-em-l-histoire-d-adele-h-amandio-reis/>. Acedido em 19 de Junho de 2015.
- RIGOLOT, François (1997), “Ekphrasis and the Fantastic: Genesis of an Aberration”, *Comparative Literature*, Vol. 49, N.º 2 (Spring), pp. 97-112.
- RODRIGUES, António (2005), “A Vida Era o Écran”, in António Rodrigues (org.), *François Truffaut: A Vida Era o Écran*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 10-51.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1961), “Pygmalion, scène lyrique”, *Œuvres complètes*, Vol. 2. Paris: Gallimard, pp. 1225-1231.
- ROWLAND, Clara (2013), “Deliveries of absence: epistolary structures in classical cinema”, in Judith Buchanan (coord.), *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*. London: Palgrave Macmillan, pp. 193-205.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987), *L’image précaire: Du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- SCHEFER, Jean Louis (1999), “Sujet du visible”, *Images mobiles: Récits, visages, flocons*. Paris: P.O.L.
- _____ (1995), “Vertigo, vert tilleul”, *Trafic*, N.º 16. Paris: P.O.L, pp. 51-56.
- SCHEFER, Olivier (2009), *Des revenants: corps, lieux, images*. Montrouge: Bayard.
- SCHEINFEIGEL, Maxime (2008), *Cinéma et magie*. Paris: Armand Colin.
- SIETY, Emmanuel (2009), *Fictions d’images: essai sur la attribution de propriétés fictives aux images de films*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- SONTAG, Susan (1979), “In Plato's Cave”, *On Photography*. London: Penguin, pp. 1-24.
- STENDHAL (1959), “Vanina Vanini”, *Romans et nouvelles*, Vol. 2. Paris: Gallimard, pp. 748-772.
- STOICHITA, Victor (2011), *O Efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros* (trad. Reknata Correio Botelho e Rui Pires Cabral). Lisboa: KKYM.
- THOUVENEL, Éric (2010), *Les images de l’eau dans le cinéma français des années 20*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- TRUFFAUT, François (2000), “Les espadrilles de William Irish”, *Le plaisir des yeux: Écrits sur le cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, pp. 198-204.

- _____ (1990), *Letters* (eds. Gilles Jacob e Claude de Givray; tra. Gilbert Adair). London & Boston: faber and faber.
- _____ (1987), *Hitchcock, diálogo com Truffaut* (tra. Regina Louro). Lisboa: Dom Quixote.
- _____ (1985), *Truffaut par Truffaut* (compilado por Dominique Rabourdin). Paris: Chêne.
- _____ (1975), *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion.
- _____ (1968), “Entretien avec François Truffaut”, *Jeune Cinéma*, N.º 31, Maio, pp. 10-15.
- VANCHERI, Luc (2011), *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Colin.
- _____ (2007), *Cinéma et peinture: Passages, partages, présences*. Paris: Armand Colin.
- VERNET, Marc (2013), “Disillusionment and Magic in *La Nuit américaine* and *Le Dernier Métro*”, in Dudley Andrew & Anne Gillain (eds.) (2013), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley Blackwell, pp. 584-593.
- _____ (1988), *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.
- WALKER, Michael (2005), *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- WATTS, Philip (2013), “François Truffaut inside *La Chambre verte*”, in Dudley Andrew & Anne Gillain, *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, pp. 546-60.
- WOOD, Robin (1969), “Chabrol & Truffaut”, *Movie*, N.º 17, pp. 16-24.
- WOODWARD, Katherine S. (1991), “European Anti-Melodrama: Godard, Truffaut, and Fassbinder”, in Marcia Landy (ed.), *Imitations of Life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 586-595.
- ZAMOUR, Françoise (2013), “La Chambre verte and the Beating Heart of Truffaut's Oeuvre”, in Dudley Andrew & Anne Gillain (eds.), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, pp. 562-70.
- ŽIŽEK, Slavoj (2004), *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*. New York & London: Routledge.

ANEXO



1 – *Interlude*



2 – *La mariée était en noir*



3 – *La sirène du Mississippi*



4 – *La sirène du Mississippi e Vertigo*



5 – *La mariée était en noir*



6 – *La mariée était en noir*, François Truffaut



7 – *La mariée était en noir*, François Truffaut



8 – *La mariée était en noir*, François Truffaut



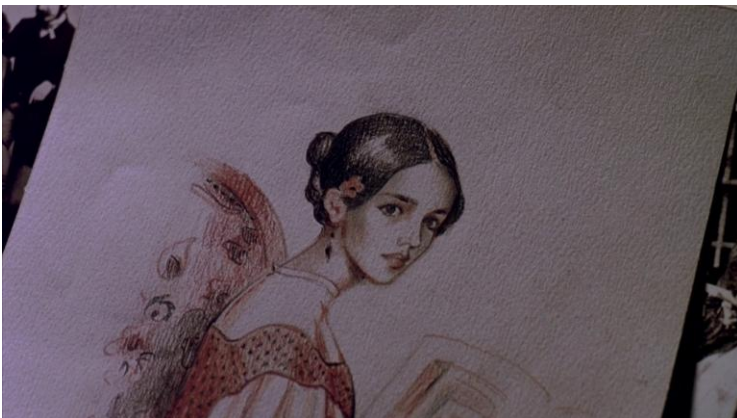
9 – *Les deux anglaises et le continent*, François Truffaut



10 – *L'histoire d'Adèle H.*



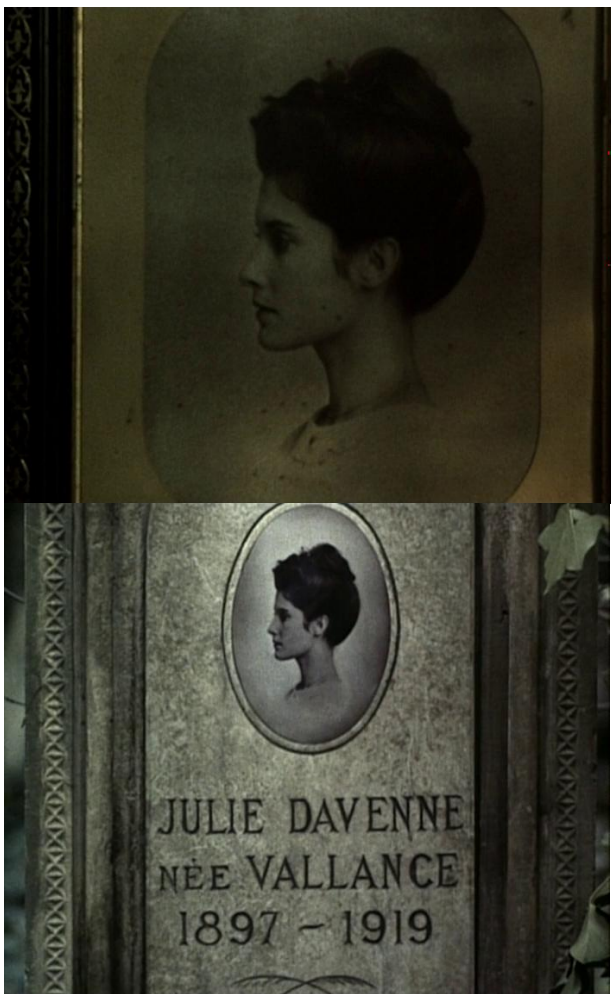
11 – *L'histoire d'Adèle H.*



12 – *L'histoire d'Adèle H.*



13 – *La chambre verte*



14 – *La chambre verte*



15 – *La chambre verte*



16 – *La chambre verte*



17 – *L'histoire d'Adèle H. e La chute de la maison Usher*



18 – *La chambre verte*